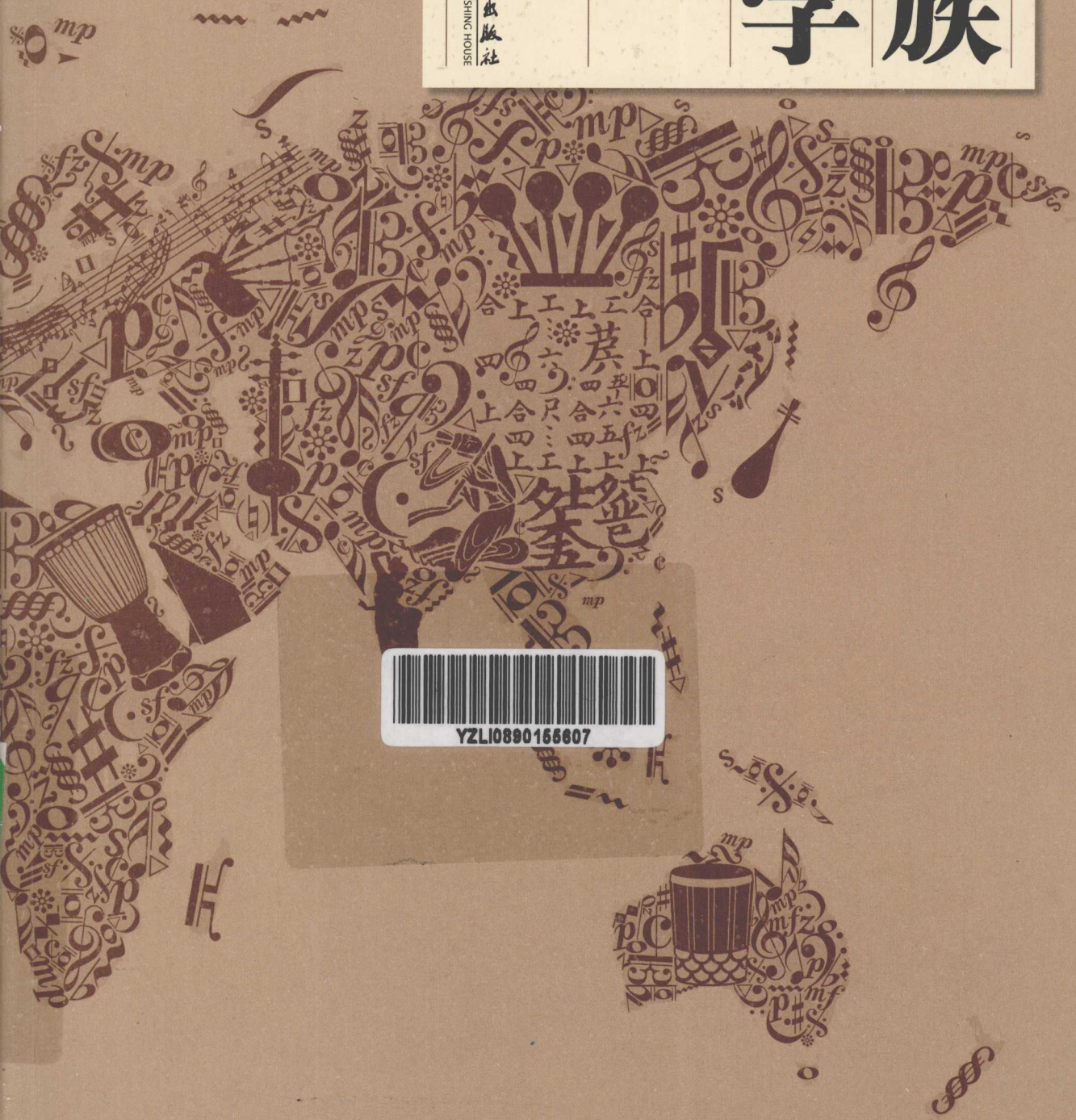
民族音乐学概论

增订版

伍国栋／著

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE



YZLI0890155607

民族音乐学概论

增订版

◉伍国栋／著

人民音乐出版社·北京

宁波市鄞州区图书馆
藏书
YZLI

YZLI0890155607

图书在版编目（CIP）数据

民族音乐学概论 / 伍国栋著 .— 增订本 .— 北京 ：人民音乐出版社，2012. 1

ISBN 978-7-103-04324-0

Ⅰ. ①民…　Ⅱ. ①伍…　Ⅲ. ①民族音乐学-概论　Ⅳ. ①J607

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2011）第 241302 号

责任编辑：李向颖
责任校对：颜小平
整体设计：王　华

人民音乐出版社出版发行
（北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号　邮政编码：100010）
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail：rmyy@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
787×1092 毫米　16 开　22.25 印张
2012 年 1 月北京第 1 版　2012 年 1 月北京第 1 次印刷
印数：1-2,000 册　定价：49.00 元
版权所有　翻版必究
凡购买本社图书，请与读者服务部联系。电话：（010）58110591
网上售书电话：（010）58110650 或（010）58110654
如有缺页、倒装等质量问题，请与出版部联系调换。电话：（010）58110533

增订版自序

一

《民族音乐学概论》一书，自1997年人民音乐出版社初版以来，迄今已过十余载。承蒙学人、院校教师和本学科求知者厚爱，该书至修订前经十余次重印，发行量逾万册。然而，“文章千古事”，早在初版之时，笔者就曾表示：“完成这样一部在我国音乐学界还不多见的著述，总有些力不从心，定会有许多疏漏和错误之处，热忱希望读者能不吝赐教，以利于本书在今后适当的时候再加以更正和修改。”[①]亦然，该书发行以来，尽管一时得到海内外不少学者的基本肯定和推荐，但同时亦获得针对本书提出的若干中肯意见和具体修改方案。例如，国立台湾大学音乐学研究所师生在见到该书初版后，立即在音乐学研究生教学中将之作为民族音乐学学科认知的分析和评论对象，连续公布若干书评文章，使笔者意外获得海峡彼岸学界读者的评价信息，从而能拜读这些当时在大陆还难以见到的系列评议，仅我个人从网页上见到的全文即有五篇：《试评伍国栋先生所著之〈民族音乐学概论〉》（林倩夷）、《〈民族音乐学概论〉书评》（刘彦玲）、《〈民族音乐学概论〉简评》（翁柏伟）、《〈民族音乐学概论〉书评》（张慧文）、《书评：伍国栋，〈民族音乐学概论〉》（李怡慧）等[②]。另外，大陆学者所撰《一部富有理论见地的著述——读〈民族音乐学概论〉》（孙星群）、《一部知行并见的教科书》（田耀农）等针对本书的评论，以及一些读者最近提出的若干具体增修建议，亦使笔者受益匪浅。

至于其中评价所言“俨然具有足以成为入门教科书之功力与资格，不但能使初学入门者得以快速直接切入此一学科领域之枢纽，更藉由具体研究内容客体及方法的提供，使研究者得以按图索骥。故前述所谓之必然产生的缺漏或不足，尚仍不足以动摇此书所达成之功能与贡献”[③]；“既能对西方民族音乐学史做一简洁清楚的回顾，又能将自己对中国音乐的认识与中国当前的学术情

①《民族音乐学概论》，人民音乐出版社1997年第一版“后记”。

②此五篇书评文章，公布于国立台湾大学音乐学研究所网站网页。

③林倩夷《试评伍国栋先生所著之〈民族音乐学概论〉》。

况予以融会贯通，以平实简练的文字，翔实而清晰地传达给读者。这对于过去仅片段翻译西方学说，或仅站在中国学术立场，背负着沉重历史包袱的中国学者而言，无疑的更显示出这本书的独特性”[①]等正面评价，固然使笔者感到欣慰和鼓舞，但另一方面所指若干“必然产生的缺漏或不足”，作为相关负面评论则更当引起笔者关注，故而寻求机会试图采纳读者反馈意见之精华来修改增订这一著述，便一直成为本人念念不忘的夙愿。

①张慧文《〈民族音乐学概论〉书评》。

二

十余年转瞬过去，修改增订的机会终于到来，继续完善这一民族音乐学基础理论著述，对初版内容和结构进行修改和增订，便成为我近几年的一份主要工作。虽说十余年，弹指一挥间，但人世苦短，于学业和学术，能得有几个深刻领会和真正懂得事理的十余年？这一“事理”，若站在当今学术立场来说，也就是“学理”；具体到本书来说，就是一个学科的学科构架理念。由此，对所获读者若干建议和教学实践反馈意见予以梳理、整合，即成为笔者修改增订本书的基本指南。按其指南，本次具体修改增订的基本思路和具体内容，主要体现在下述几个方面：

一是有选择地充实学科学理现当代发展信息，将影响所致的国外学科学理材料及相关进展描述，扩展至21世纪初，将国内相关学术进度及其材料和成果举证，延续至当代（即笔者增修所处时代），使本书能够在读者或学习者中发挥出“知其所止，明其所始；始其有方，扬其所张”的学理作用。

其实，对最新学科进展信息的关心，仅仅着眼于自身学科发展的某些新动向，关心国外民族音乐学有哪些新成果还是很不够的，这是因为历史和现实的民族音乐学学科进展和学理扩展的事实告诉我们，它的核心部分，基本是受其他人文学科和社会科学学科进展和学理更新进度影响而形成的，这是由学科的文化精神所决定的，如哲学、人类学、民族学、社会学、民俗学、语言学等等。因此，民族音乐学学科发展和学理信息的更新和获取，不能只囿于自身学科范围，而应当将之扩大到与之相关并影响深远的其他学科领域，这也是笔者曾经深刻认识到一个学科“学理本源回避”[②]现象是一种诟病而应当着力纠正或弥补的初衷。所以，这里所谓“有选择地充实学科学理现当代发展信息”的具体内容，除民族音乐学学科本身最新学术进展信息之外，全书还着力容纳了若干我

②参见拙文《得失有三思，皆可以为鉴》，《中央音乐学院学报》2009年第1期。

认为是属于“元理论”，并已深刻影响民族音乐学学科发展的其他学科的重要文献，诸如中西方人类学、社会学、民俗学和历史文献学理论与实践等。

二是适当而简洁地补充本学科国内外发展过程中代表人物及其学术背景描述，梳理和展示学科理念及方法所经历过的“从多元走向综合”的历程。

多重学理与方法的综合，是一部基础性学科理论教程不可或缺的内容取向和结构范式。就民族音乐学的历史进程及其现状而言，无论是在国外比较音乐学的历史阶段还是在国内外民族音乐学的现实阶段，不同国家的不同学者个体和群体，都各自以不尽相同的研究取域和创新方案，从相对统一的理念和方法论格局上，充实和完善了民族音乐学学科的学理。我们与其将现代民族音乐学视为是某个国家或某个学科主要影响下的“造物”，还不如将之视为是世界各国音乐学家个性化地将之与多个人文学科、社会学科和本体音乐文化背景综合交融的产物。美国、西欧、东欧、东亚、南亚等地的民族音乐学（比较音乐学）学者，以其过往的不同思路和不同取域的学术实践和研究成果表明，他们实在是鲜明地受到不同文化背景和学术环境的深刻影响，其贡献和作用也是各有特色、各有重点和重心的，充分地认知此点，视民族音乐学学科理论是多重学理与方法的包容，确实有利于当代民族音乐学多元化进程的综合性创新。因此，用适当篇幅客位地对民族音乐学发展历程中不同国家、不同学者的不同学术背景予以区分和扫描，主位地突出中国近现代民族音乐学学者的理论表述与实践成果，使之成为本书学科学理综合性特征构成的重要历时依据和现当代学科发展势态的实证材料，即成为本书修改增订的另一个不可忽略的内容。

三是继续揭示学科基本理念及方法的实践性内涵，充实具体研究实践得失材料的经验总结，将此作为学科理念、理论实践性本质认知的进一步彰显。

笔者一直认为并坚持民族音乐学终究是一个实践性、应用型学科的观点，甚至还以为从来就没有一个真正的民族音乐学家会将这一学科仅仅视为是一种纯学理或纯方法论的学术领域。加之这一学科在中国兴起时间不长，联系社会音乐事象的科学研究实践和音乐学基础教学的经典性成果积累，无论是数量还是分量都很有限，况且在当代音乐学界，对其所彰显的学科理念和方法论，还颇有疑惑，在民族音乐学倡导者与中国传统音乐理论研究者之间，其学科理念和方法论实施，也还有不少争议和不同意见，因此，作为一部概论式的基础性音乐学著述，自然需要有更多的与具体音乐事象研究紧密结合且已显现出规律性认知的实践性成果，作为全书整体性贯穿论述的若干具体实证材料，以验证和判断这些相关理论和方法是否真正具有一般性或某种程度的“普世性”学理价值。例如，一个国家或民族在共生音乐文化基础上表现出的个别性特征和多样化布局，从某种程度上说，是可以用“区域文化”理念来加以关照

和认知的，而这种关照和认知，作为一种音乐文化个性特征显现的规律性把握，在西方早期艺术人类学著述中即得以阐述，[①]后来又成为西方民族音乐学认知民族群体固有音乐文化个别性特征的一个基本理念；如果再进一步考察近些年中国学者针对本土音乐文化研究而注入区域性观念的状况，相关成果和经验总结也不乏其例且卓有成效。由此可知，无论是以自然环境或经济文化环境为背景研究的音乐区域文化理念注入，还是以不同民族语言的语言学分类或同一民族语言的方言划分为依据研究的音乐区域文化理念注入，都从不同侧面以其更为丰富的实践对象和生动内容，证实了人类不同民族群体音乐构成区域化特征的普遍性存在和规律性显示，此的确是一种具有普世化特征和学术价值的学科理性验证实践。

①参见弗朗兹·博厄斯《原始艺术》，金辉译，上海文艺出版社1989年版。

四是继续增强本土音乐文化研究及其个案研究实例举证，为读者和学习者提供更为切合现实音乐生活实际，更能为他们认知和理解的研究范例和成功经验；并且，对于读者来说，也是针对他们评论本书和提出建议时在此方面有所期望的具体回答。

对于具有悠远传统音乐文化历史和厚重民间音乐资源的国家或民族来说，增强本土音乐文化研究及其个案研究实例，既是民族音乐学学科基础理论文化视野的进一步拓展，也是这一学科是否真正在继续向前发展和充实完善的一种标识。民族音乐学学科性质规定了它的研究范围和对象是开放性和宽泛性的，它需要立足于主位去广泛地观察和考察客位、异域的音乐文化，同时也需要立足于主位去广泛观察和考察自认为是“主位”但本质上还是异域、异人的音乐文化。为什么这里我提出“自认为是‘主位’但本质上还是异域、异人的音乐文化”这一认知呢？这是因为，对于个体形式的个别民族音乐学观察者和研究者，“本土音乐文化”实则是一种非个体形式创造的群体音乐文化表象，这就是说，它并不等于就是任何个体所拥有的所谓“主位”音乐文化内容和精神。其事实在于：中国民族音乐学的兴起与发展，有其不同于西方国家（特别是美国）的传统音乐文化背景，任何一位观察和研究者所面对的本土音乐，许许多多领域或内容（不同地域、不同人群的）或对象（未知的品种、类型等），总体而言，或多或少都是他陌生的、不熟悉的或不够熟悉的“他”文化。

在中国，面对56个民族不同生存地域的历程悠远、风采缤纷、内涵丰富

的音乐事象，任何个人都没有足够资质和勇气能够说自己的理念和认知，就是站立在这个群体地道“主位”音乐文化立场之上，自己俨然就是这个群体地道“主位”音乐文化立场的表现或代表。事实的本质恰恰在于：个体的自我，只具有代表自我个体的“主位”特征，“自我”之外一切，都是“客位”和“它位或他位”。这应当是一种绝对的现实，一个不以我们个人意志而转移的现实，这也就是笔者提出当我们面对某一本土音乐文化即“自认为是‘主位’但本质上还是异域、异人的音乐文化”这一认知的出发点。因此，我们不但不必为加强中国本土音乐文化研究及其个案研究实例举证的努力而自愧，而且还应当实事求是地宣称：我们面对的本土音乐文化或可称之为“母体”的音乐文化，还有太多的我们不知或不甚知的“客位”音乐事象，需要我们不懈地、敬业地去探知。

五是若干操作性和应用性内容的增写，也是一般学科基础理论教程实践性需要的必然，何况民族音乐学学科本身，还是一门具有突出实践性和实证性的音乐学基础理论学科。

既然我们说民族音乐学是一门实践性和实证性很强的应用型学科，那么在它的基本内容及其方法论阐述中，可操作性和应用性内容及程序描述，不仅不能缺失，而且还需要有所突出和强调，这也正好是读者和学习者使用本书初版后反馈的主要意见之一。我一直认为，民族音乐学的理论与方法应用，是实践性的而不是纯理论性的，故而曾经专门著文阐述它的理论与方法需要通过三种类型的具体实践和相关程序才可能予以完成，这三种类型的具体实践及相关程序就是：“音乐行为直接观察和介入的田野作业实践”及相关程序、“音乐对象特定技能操作的工艺掌握实践”及相关程序和“音乐综合考察材料的描述解释实践”及相关程序。[①] 回观初版，全书七章，后四章（第四章至第七章）“实地调查的理论与方法”、“描述与解释”、“民族音乐学著述类型”、“民族音乐学的学术论文及其写作”，都属于以上所举操作性和应用性内容，[②]都可以分别归入以上所述“三类实践”范畴。然而其中仍有一部分研习过程常见而需要具体涉及的实践性内容、技能和最新成果样式，需要推荐和补充，如关于民族音乐学文献综述和综论写作、调查和研究材料的“原创性”分析与处理，中国传统音乐常用工尺谱式及其应用，新型“民族视频音乐志”描述分析与建设等，在修改增订中即相应有所涉及和扩展性显示或补充。

①参见拙文《民族音乐学理论的实践层面》，《民族音乐学视野中的传统音乐》第75页，上海音乐出版社2002年版。

②按理说，其中第七章“民族音乐学的学术论文及其写作”，本不应当进入“学科概论”结构，它本来也不是一种专门化的学科理论（读者针对此提出意见是正确的），但是，因为考虑到中国本土学习者绝大部分都出自专门化的音乐技能院系而不是综合性“文理”院系，论文写作基础理论及实践相对薄弱，故而仍将之纳入总体框架结构之中。从初版发行后的客观效果来看，还是发挥了一定的指导作用，其应用价值即有所体现，故本次增修，仍将之保留并有适当修订和充实。

三

时代的变迁，在文化传承领域不仅影响着人们追逐更新的内容表达，同时亦影响着人们追逐更新颖的表达样式。不久前，一位读者在电子网页上针对本书初版整体版式和体例形式说："老了、旧了！"这似乎证实，现代社会传媒体系中的多数受众群体，特别是其中的青年读者，还是比较注重基础型科学书籍的装帧、版本和体例样式。

外观及形式，表面看似乎与内容无关，然而现实中确没有不具内容的外观，也没有不具内容的形式。作为一种特定的"内容"表达，或者说特定"内容"表达的一种形式，初版的书面表达和体例样式，的确有些呆板并且已显"老化"。用当代读者的眼光和阅读方式来审视，相对于国内外层出不穷的新型教科书版本设计的多样化、视觉化、信息化表达来说，本书在原版基础上重新进行体例形式编排，真还有可以继续更新、改观的空间，真还可以从版面、体例上做出一点点新的"学问"。

一位评论者说："作者于本书之内容中，经常性地引述国内外（主要为欧美日及中国）诸多著名学者之相关论述，以加强作者所整理个人论点之可信度及说服力，其得当适时的引用，再加上为数不少的实例佐证，同时亦使文书内容更为丰富而具可读性；比较遗憾的是，作者未能更进一步提供该引述出处之原文，关于此点，就严谨的学术论述而言，实为难辞其咎之疏失。"[①]笔者以为，读者的这一中肯批评意见，的确值得修改增订时认真考虑和予以弥补。

①林倩夷《试评伍国栋先生所著之〈民族音乐学概论〉》。

从形式层面而言，在学术性论著或阐释文本中，著者对他者学术观点的任何解释和阐述，都不可能如原文准确，都不及原文全面显示来得直接和便当。然而，任何学术著述文献引用，学术界又有约定俗成的"空间容量"限制规定：它要求这种引用只能是非常精炼的"管中求斑"似的片段或片语对题，而不可能是大段落、整章节的文字罗列，故而再"进一步提供该引述出处之原文"的辅助形式，对于基础教科书性质的著述来说，的确可以让一般学习者能够更全面地通过原文阅读，直接领略原著的精髓和要旨。那么，一本学术著述将如何来解决这种引文"量"与"量"的限制约定间的矛盾呢？一是引文来源注释，此不多谈；这是通常的著述方式和基本的学术规范；二是引入原著选读，附录相关原文或引出链接。据此，笔者本次对初版的修改增订，即借鉴了某些现代教科书

的做法，在体例和版式上，开启了笔者认为属于经典或有代表性的“原著选读”版面，在正文论述相关段落或章节位置插入，供读者对应、参照，使之内容上能与原著要旨对应，同时又可明确其相关引文出处和掌握其理念来源。

当然，这种在原著陈述过程中再插入其他著述文本，也只能是选择原著内容与本书相关的段落或小章节，篇幅不可能太大，且所涉国外学者的著述，还只能采用中文译本，其中有的译本虽不理想，但属笔者仅见，故只能姑且用之；而国人原著选读，就不存在这样的问题。总之，无论如何，我都以为这种指向原著文本的延伸性插入，既是一种著述体例形式上的更新，也是一种著述内容指向方面的深入，它可以引导有兴趣或有求知欲的读者，通过原著延伸继续向前探求，去寻获与学科相关的更大知识空间和学术视野，继而再通向插文所涉原著更为深邃和多彩的理念门窗。

比较丰富和相对系统的学科“知识点”显示，是所有理论学科入门教程体例结构上都应当具备的一个特征。本书初版时因各种客观原因及笔者视野所限，若干应当予以简洁描述或扼要显示的基础性知识点，有所失缺，此次修改增订，即采用一种新版式——受电子文本格式影响的知识点链接方式，择要进行知识点增补。这种插入正文相关段落的“窗框”式知识点短文，具有词典条目式“跳入”功能，从阅读方式上说，快捷而实用；从相关内容上说，的确具有基础知识点的扩充和知识面的延展功能。

此外，回观初版，除笔者所绘少量几幅乐器图和音乐品种分布图外，再没有涉及学科相关人物、成果和各民族音乐生活及音乐实物的插图，从基础教科书形式应有利于引起学习者兴趣，有利于扩大读者视野具象感观效应的视觉性功能来说，此不只缺少了正文实例所应当显现的特定音乐现场感，而且也缺失了文本文字表述之外可以附属的其他更为有效的可视化表达。由此，新版总共增加了近五十幅与正文论述对应的插图，其中包括学科人物肖像、代表成果或著述书影、相关音乐类型乐谱显影、历史文献或文物实物图像、音乐生活或音乐操纵现场景观等。在附录中，笔者还特意为学习者设计了“中国民族音乐类型简表五例”，增列了“国家社会科学基金项目成果评估指标”材料，以供学习者作为中国民族音乐类型知识性延伸的查阅和研究课题选择及实施过程中进行学术性把握的参考。

四

学术和学科的发展，宛如竞技场上不间断的“接力”，没有最终，只有最好。对于一部教科书性质的学科概论著作来说，留给撰写者的后续审视，必然是永远的缺漏和不足，往后等待撰写者的也必将是有识者更高要求的学术更新。既然笔者生命有限，不可能最终伴随这种学术

更新走向更为遥远的未来，那么我将不会为这种永恒存在的学术进取而失意，却会为无视这种永恒存在的学术进取而惭愧！

至此，尊敬的读者，请允许我借助这篇自序，向家人表达我无限的感谢和爱意，发妻张真长期伴我东西南北奔波，她无怨无悔、坚定不移，为我的教学、科研和写作，营造了空间、增添了动力。当然，我还要感谢众多读者以及期盼本书再版并提出若干建议的同仁；感谢南京艺术学院对本书修改增订给予持久的关心和经费提供；人民音乐出版社李向颖女士极负责任的编辑工作和自始至终的关怀。

最后，谨以此书的增订再版，向初版责任编辑连智广先生表示深切纪念——就在十多年前本书初版编辑工作进入最后阶段时，病魔突然夺去他年轻的生命。他曾是中国艺术研究院研究生部早期研究生课程班学员，笔者在该院首讲本书前身——《民族音乐学讲稿》时，他是此讲稿最早的一批听课学员之一，虽然本书初版在版权页上签署着他作为责任编辑的姓名，但最终他却未能亲眼目睹该书的正式出版。

谨 识

庚寅冬腊月，于北京亦庄赢海庄园

引 言

20世纪80年代，当民族音乐学这门年轻的音乐理论学科，即将被中国音乐学家普遍确认的时候，在音乐学理论界曾展开过一场关于“什么是民族音乐学？”“民族音乐学的对象、范围和方法是什么？”的学科性质界定论争。第一次论争高潮是1982年至1985年间的“民间音乐理论”与“民族音乐学”提法以及学科称谓“名”“实”争辩；第二次论争高潮是1985年至1987年间的关于“民族音乐学”与“中国音乐学”的异同争辩。[①]这场理论争辩的结果是：学术界并未在认识和界定上取得完全一致的意见，但关心这一音乐学学科理论建设的人们，却因之广泛地了解了国外学者关于民族音乐学学科建设的理论阐释和国内学者发表的许多有益见解。

①见董维松、沈洽《民族音乐学问题》，《音乐研究》1982年第4期；杜亚雄《民族音乐学的研究方法及其目的》，《人民音乐》1984年第6期；魏廷格《对民族音乐学概念的思考与建议》，《人民音乐》1985年第2期等文。

就在这场理论争辩不断展开的同时，中国本土致力于研究各民族传统音乐的音乐理论工作者，在原有“民族民间音乐研究”、“民族音乐研究”课题和“中国音乐史研究”成果积累的基础上，参考国外比较音乐学学者的和民族音乐学学者的研究成果和最新意见，结合中国本土各民族传统音乐实际和具体研究实践，在不同范围和不同领域的音乐理论研究工作中，进行了一系列卓有成效和具有现实意义的科学探索，其成果令人瞩目。这一初步形成的学术思想活跃、研究课题不断涌现的开放式文化新环境，为撰写一部基础性的具有中国本土传统音乐特色的民族音乐学概论，创造了极为有利的条件。

笔者在这一学术背景中选择此音乐学基础理论课题，并非是想要独自创立一套完整的、试图让人完全认同的学科体系，而是应我国音乐学学科基础教学的需要之急，对应和结合中国由来已久的传统音乐和民间音乐研究成果，初步构架一部通俗而全面介绍“民族音乐学”学科的概论式著述，为渴望涉及这门学科的音乐理论实践者和对这门学科深感兴趣的学习者，提供一部当前相对完备、系统并深入浅出、更多联系中国各民族传统音乐理论研究实践的基础读本；同时，也希望能为这一学科的宏大容量和完美构建，增添必要的在不同

文化背景和不同文化环境中所获的研究成果和殊途同归、或另辟蹊径的方法论认知和检验。

一个学科的形成和成熟，不可能只是少数单一学术背景学人短期行为的专利发明，它必然是在较大学术领域空间范围内，由若干不同国度、不同风格、不同知识结构的学者，经历不同的“历时”验证，融合各个时期“共时”环境若干实践所获丰富经验和成果积累，才可能逐步得以构建、形成和完备。民族音乐学及其前身比较音乐学，过去在西方、东欧和东亚所拥有的经历及发展过程，就足以证明此点（参见第一章）。在具有深厚民族传统音乐文化蕴藏和丰富民族民间音乐研究成果积累的近现代中国，这门学科理所当然地需要突出本土学者的成就，由更多不同风格、不同文化背景的学术研究成果来丰富和完善这一基础理论学科的构建，推进和扩展这一基础理论学科的进一步发展。

任何一门学科的出现或兴起，其所具核心思想和具体实践经历，事实上都是源远流长的，且都与出现或兴起地区社会文化环境中的学术背景和学术积累相关，那种认为20世纪80年代之前，中国传统音乐研究和民间音乐研究的实践和成果，与中国“民族音乐学”学科的萌生、发展和兴盛无关，以及这些研究实践和成果不能纳入“民族音乐学”范围的论点，显然有无视一个世界性共同学科发展历史规律和企图割断学科前学术经历及成果历史积累之嫌。20世纪50年代西方“民族音乐学”之称还未出现之前，德国、英国、匈牙利、日本、中国（王光祈、刘咸等人的研究）学者的大部分“非欧古典音乐研究”成果（美国“博厄斯学派”除外），最初都还没有与“人类学”或“民族学”学科理论与方法明确结缘（例如匈牙利作曲家、教育家巴托克和柯达伊对本土及周边地区民间音乐的音乐形态学研究），但今天在民族音乐学界都将之视为“民族音乐学”发展历史的前期组成部分或前期发展阶段，那么中国学者20世纪80年代之前的，若干以中国各民族传统音乐或民间音乐田野考察为基础完成的具有较高学术价值的传统音乐研究和民族民间音乐研究成果，与中国后来“民族音乐学”的兴起和发展历程自然也具有承前启后的学术关联。

其实，早在这一学科引进之初的1980年南京艺术学院首届“全国民族音乐学学术讨论会”开幕式上，作为东道主单位的黄友葵教授，就以大会组织者之一的身份在《开幕词》[1]中对这一问题做出过公开的回答。他说：

民族音乐学的研究，在我们国内目前还处在初创阶段。在我们这次会议召

①黄友葵1980年首届“全国民族音乐学学术讨论会”《开幕词》，南京艺术学院音乐理论教研室编《民族音乐学论文集》，《中国音乐》1982年5月增刊。

开之前，属于这个范围的工作，人们长期以来习惯地称之为“民族音乐理论”或“民族音乐研究”，而不称为“民族音乐学”。这些工作，虽在很多方面实际上是属于“民族音乐学”范畴的，也有着我国自己的特点，并且在学术上完全不逊于国际上其他一些国家的水平，但是，就这门学科的完整意义来说，我们国内的研究现在还处在初创阶段。

黄友葵阐述的基本观点，无非包含两层意念：一层意念是指出20世纪80年代之前的“民族音乐理论”或“民族音乐研究”，很多方面实际上也可以属于“民族音乐学”范畴，也可以与“民族音乐学”学科接轨，只是过去我们还没有树立起以“方法论”见长的学科理念，这些工作还没有深化至“学科”性质的综合性和系统性的提升阶段；另一层意念则是“民族音乐学”作为一个相对系统和完整意义的音乐学学科，从“学科”体系化的程度来说，在中国才刚刚起步，“民族音乐理论”或“民族音乐研究”应当也可以与民族音乐学相结合，进入“体系化”的发展历程。

由此，笔者以为，20世纪末出版的、由音乐学家缪天瑞主编的《音乐百科词典》，所列“音乐民族学”条目[①]做出的“一般而论，中国的民族音乐理论（或称民族民间音乐研究）和1980年以后出现的民族音乐学都属于音乐民族学的范围”的论断，当是一个比较清醒、明确而切合实际的学术性认知和界定。

①缪天瑞主编《音乐百科词典》，人民音乐出版社1998年版。其中“音乐民族学”条目由金经言撰稿，见该词典第723页。

一个实践性、应用型学科的基本理论及方法，核心内容应当是该学科性质规范、相关理念和操作程序的学术层面强调和阐述，它不仅可以适应于某一国度、某一民族或某一文化群体的需要，而且应当也可以适应于各个国度、各个民族或各个文化群体的需求。至于其中具体化、程序化的描述内容、论证过程和翔实的材料举证，则自然可以根据不同文化背景的著者对象和成果应用范围，有所侧重、有所重点地尝试进行著者或执行者主位（本国、本民族、本土民众）文化的新选择和充实更新，这既是一种科学研究实践及运用的通理，也是民族音乐学“本位观”的一种机制和体现。亦如首届民族音乐学年会上高厚永先生发言：“回顾中国所设立的民族音乐学专业，其课程开设及研究重点都有自己的特点，它与欧美已经普遍盛行的民族音乐学专业并不一样。中国的特点是：以研究本民族的音乐理论为主，专业学生将学习和研究中国的民族民间音乐作为重点。”[②]所以，本书在学科基本理论框架的各方面论述中，将会比较鲜明地表现出西方文化人类学理论、民族音乐学理论与中国各民族传统音乐研

②高厚永《中国民族音乐学的形成与发展》，南京艺术学院音乐理论教研室编《民族音乐学论文集》，《中国音乐》1982年5月增刊。

究实践相结合的学科特色，因此在具体的理论和方法论阐述中，本书所引用绝大部分实证性音乐品种、类型、概念、行为对象和有代表性的研究成果实例，将会以中国各民族传统音乐内容和中国民族音乐学家的研究成果为基本对象。

尽管笔者根据自身较长时期的研究生教学经验和对中国各民族传统音乐研究的实践体会，试图在本书编著过程中，较充分地表现出个人长期实地调查（田野工作）和理论研究所获得的深刻认识和独立见解，但是，作为“概论”这种类型的基础理论著作，则必须要对过去已有研究成果进行全面梳理、归纳、分析和总结，以寻求和再现基本规律和某些“公理”，况且一门学科的发展历程宛如一条汇聚百川的长河，因此对前人研究成果和同时代学者研究材料的借鉴、吸收，即是本书写作的一种必然。

现在，就让我们从此起步，逐步迈入民族音乐学这一音乐学学科之门，去研讨、获取和吸收相关的学科基础知识和方法论营养。

目 录

增订版自序 /1

引 言 /9

第一章 民族音乐学历史发展及定义 ……1

第一节 学科名称来源和历史发展 /1

一、学科名称来源 /1

二、民族音乐学简史 /3

三、民族音乐学在中国 /16

第二节 学科定义、性质、对象和范围 /23

一、定 义 /23

二、性质、对象和范围 /26

第二章 民族音乐学与相关学科 ……29

第一节 民族音乐学在音乐理论科学及音乐学中的位置 /29

一、音乐理论科学体系中的民族音乐学 /29

二、民族音乐学与音乐学其他学科之关系 /32

第二节 民族音乐学与相关社会科学 /35

一、民族音乐学与人类学 /35

二、民族音乐学与民族学 /37

三、民族音乐学与社会学 /41
四、民族音乐学与民俗学 /43
五、民族音乐学与地理学 /49
六、民族音乐学与语言学 /53

第三章 民族音乐学的方法论观念 ……57

第一节 主体观 /57
一、音乐对象主体的形式 /60
二、音乐对象主体的内容 /64
三、音乐对象主体的意识 /66
第二节 价值观 /70
一、阻碍民族音乐学发展的价值观 /71
二、文化相对主义价值观 /72
第三节 时空观 /78
一、音乐事象的时间观念 /78
二、音乐事象的空间观念 /80
三、音乐事象的时空统一观 /82
第四节 质量观 /84
一、音乐事象的质 /84
二、音乐事象的量 /86
三、质量比较和质量转化 /87
第五节 网络观 /90
一、整体的观点 /91
二、联系和制约的观点 /92

三、有序的观点 /94

四、动态的观点 /95

五、最佳的观点 /96

第四章 实地调查的理论及方法 ……99

第一节 经验积累及意义和作用再认识 /99

一、中国近现代音乐实地调查经验积累 /99

二、科学意义和作用再认识 /102

第二节 实地调查类型 /107

一、横向分类形态 /107

二、纵向分类形态 /116

第三节 调查前的理论及技术准备 /118

一、分析现状、明确目的和选择类型 /118

二、现有资料的收集和熟悉 /119

三、注音能力培养和其他准备 /121

四、拟定调查提纲 /122

第四节 实地调查方法与若干原则 /131

一、实地调查方法 /131

二、消除“文化隔膜”的基本原则 /138

三、采集音乐资料的基本原则 /143

第五节 音乐资料储存理论及技巧 /145

一、现场笔记与工作日志 /145

二、录音、照相和录像 /148

三、实物收集 /150

四、记谱、译谱和绘图 /151

五、资料储存的综合整理 /163

第五章 描述与解释 ……167

第一节 音乐描述 /168

一、描述的一般原理及类型 /168

二、声音形态描述 /178

三、响器形态描述 /182

四、音乐描述中的名称和术语 /186

第二节 音乐解释 /191

一、历史材料阐述 /191

二、联系比较阐述 /197

三、模式分析阐述 /202

四、音乐解释的支持与验证 /206

第六章 民族音乐学著述类型 ……215

第一节 乐志性质著述 /215

一、音乐调查报告 /216

二、音乐文献综述 /220

三、音乐概述 /223

四、音乐志 /225

第二节 乐论性质著述 /243

一、音乐专论 /244

二、音乐文献综论 /245

三、音乐概论 /246

四、音乐概论与音乐专论的关系和区别 /250

第七章 民族音乐学视野中的论文写作 ……253

第一节 民族音乐学论文特征 /254

一、实证性 /254

二、思辨性 /257

三、创见性 /259

第二节 学术论文的选题 /265

一、选题的重要性 /265

二、以音乐本体为中心选题 /266

三、选题方式和通用原则 /268

第三节 研究材料搜集与使用 /275

一、搜集研究材料的意义 /275

二、研究材料搜集的基本原则 /276

三、材料来源和搜集方式 /279

四、研究材料原创性含量 /283

第四节 写作程序与方法 /288

一、确立论点 /288

二、拟定写作提纲或开题报告 /289

三、撰写成文 /290

第五节 学术论文的文风和检验 /296

一、学术论文的文风 /296

二、学术论文的检验 /302

原版“后记”/307

附　录 /309

一、国际音标表 /309

二、中国各民族人口分布表 /311

三、中国各民族语言系属表 /313

四、中国各民族文字类型表 /314

五、中国民族音乐类型简表五例 /315

六、社会科学成果评价细则·条目指标计分 /320

七、国家社会科学基金项目成果评估指标(论文和论文集类) /323

参考文献 /325

一、著　述 /325

二、论　文 /327

插文目录

【 关键词链接 】

第一章

吉卜·孔斯特 /1

埃利斯 /4

施通普夫 /6

柯达伊 /8

王光祈 /9

第二章

杨荫浏 /54

第三章

打歌与踏歌 /67

曲　剧 /89

第四章

多声部民歌 /129

第五章

音　声 /178

第六章

方志与方志学 /226

中国“影视人类学”开山之作 /239

燕南芝庵《唱论》/243

第七章

起　霸 /298

【 原著选读 】

第一章

艾伦·帕·梅里来姆:乐音本身 音乐行为 音乐概念(译文参考) /13

布鲁诺·纳特尔:何谓民族音乐学(译文参考) /14

第二章

鲁思·本尼迪克特:关于习俗的科学(译文参考) /47

第三章

郭乃安:音乐学,请把目光投向人 /59

C.恩伯、M.恩伯:民族中心主义与“高尚的野蛮人”(译文参考) /75

第四章

伍国栋:少数民族音乐的历史贡献 /113

马文·哈里斯:主位文化与客位文化(译文参考) /134

罗伯特·F.墨菲:文化冲击(译文参考) /141

第五章

C.恩伯、M.恩伯:对一种文化的描述(译文参考) /175

C.恩伯、M.恩伯:跨文化研究与历史研究(译文参考) /196

第六章

田青:道教音乐的基本形式 /219

沈约:乐器凡八音 /230

第七章

库克·萨克斯:乐器分类法(译文参考) /261

梁启超:史德 /300

插图目录

第一章

图 1　费朗兹·博厄斯 /7
图 2　追悼王光祈专刊(1940,成都) /10
图 3　《海南黎人口琴之研究》中的“口琴形制图”(1938) /17
图 4　首届“全国民族音乐学学术讨论会”成果《民族音乐学论文集》/20
图 5　《中国民间歌曲集成》分卷之一 /21

第二章

图 6　云南楚雄万家坝出土的战国羊角(双角)编钟 /33
图 7　中国早期民族学调查采集的藏族乐舞资料(1932) /38
图 8　山西上党乐户后人行业祭祀 /41
图 9　《中国民俗学》书影 /45
图 10　白族那马人“打歌”(1984) /52

第三章

图 11　非洲肯尼亚部落社区群体的音乐 /61
图 12　藏族(嘉绒)社区群体的“锅庄”(四川丹巴) /61
图 13　侗族歌师与按年龄分组的成年歌班(前排)和儿童歌班(后排)(1980) /65
图 14　自成一派的古琴家管平湖 /69
图 15　《原始艺术》中译本 /73
图 16　《拉丁美洲的音乐》中的“歌舞音乐”分布图 /81
图 17　梁启超(1873—1929) /83

图 18 《满族萨满乐器研究》用于比较的国外资料 /87

图 19 白族吹打乐班 /93

图 20 清代民俗活动戏曲演出盛况 /97

第四章

图 21 “中国民间音乐研究会”音乐调查记录格式卡内容 /101

图 22 路易斯·亨利·摩尔根 /103

图 23 费孝通著《江村经济——中国农民的生活》/108

图 24 中国珞巴族人 /111

图 25 白马人民歌演唱 /112

图 26 青海同德宗日新石器时代陶盆舞蹈图像资料 /120

图 27 本书作者在迤沙拉彝寨进行音乐访谈 /137

图 28 本书作者缅甸传统音乐调查原始笔记(1983) /146

图 29 桂湘粤交界瑶区民歌调查现场录音（音乐研究所,1984,右起第四人为本书作者）/148

图 30 中国艺术研究院音乐研究所部分音乐实物陈列 /151

图 31 线描形象图绘制步骤 /160

图 32 达比亚(左)和虎纹石磬(右)原图 /160

图 33 达比亚(左)和虎纹石磬(右)修改图 /161

图 34 白族小三弦形制图 /161

图 35 白族那马人、勒墨人民歌分布示意图 /163

图 36 中国民歌四卷本书影 /165

第五章

图 37 佤族乐器“士争” /185

图 38 白族勒墨人乐器“迪乌里” /187

图 39 《长鼓研究》中的瑶族各式长鼓 /194

图 40 清李芳园辑《南北派十三套大曲琵琶新谱》载《梅花三弄》(《三六》)谱 /207

图 41 纳西族白水台“二月八”歌舞会 /213

第六章

图 42 白云观道教法事科仪的道乐演奏 /218

图 43 《山海经》今版书影 /227

图 44 清代壁画《踏歌图》原件 /238

图 45 1963 年版《民族音乐概论》书影 /247

第七章

图 46 文人丝竹乐社“清客串” /256

图 47 无锡二泉:当年阿炳流连忘返之地 /271

图 48 《菊花与刀——日本文化的诸模式》中译本书影 /277

图 49 藏族古典音乐种类“囊玛” /293

图 50 戏曲表演程式之一:“起霸”(《长坂坡》) /298

图 51 曾侯乙编钟的科学复制 /303

第一章　民族音乐学历史发展及定义

第一节　学科名称来源和历史发展

一、学科名称来源

民族音乐学是音乐学下属的一门音乐理论学科，它在未使用这一学科名称前的早期发展过程中，曾被广泛地称为“比较音乐学（comparative musicology）”。这是一种从音响学（物理声学）、生理学、心理学角度出发，用比较的方法来研究音乐自身及其特点的音乐学学科[1]。至20世纪50年代初，作为学科名称的“比较音乐学”，开始被“民族音乐学”称谓替代。这一学科称呼的更换，应当归功于荷兰音乐学家、现代民族音乐学奠基人吉卜·孔斯特。1950年，孔斯特在荷兰阿姆斯特丹出版了他的音乐学著作《民族音乐学》[2]一书，在此著作中，他首次使用“民族音乐学”这一学术称谓，并主张用它来代替以往人们习惯称呼的“比较音乐学”。自此以后，这一主张和提法，逐渐为大多数音乐学家所接受和采纳，于是，“民族

【关键词链接】

吉卜·孔斯特

吉卜·孔斯特(Jaap Kunst，1891—1960)，荷兰音乐学家，1891年8月12日生于格罗宁根，1960年12月7日卒于阿姆斯特丹。1917年在格罗宁根大学取得法学学位。1919年参加弦乐三重奏团赴印度尼西亚演出，定居万隆，业余研究印度尼西亚音乐，1930年被任命为专职研究员。后在雅加达等地周游，研究印度尼西亚及周边地区音乐，搜集乐器并录制唱片。1934年回荷兰后，在欧洲各地讲学。1936年任阿姆斯特丹热带研究所博物馆馆长。1959年任民族音乐学学会名誉主席及国际民间音乐学会主席。

孔斯特是现代民族音乐学奠基人之一，他主张通过社会各方面影响来研究人们的音乐及音乐生活。在1950年出版的著作《民族音乐学》中，提出用“民族音乐学”取代“比较音乐学”一词。此意见后来被大多数音乐学家所采纳。

孔斯特一生致力于印度尼西亚音乐与荷兰民间音乐的研究工作，收集了大量原始资料，另还有《印度、爪哇乐器》、《巴厘的音乐》、《爪哇的音乐》等著述。

①见缪天瑞主编《音乐百科词典》“比较音乐学”条，人民音乐出版社1998年版，第53页。

②此著作最初发表时书名为《音乐学》，后几经再版由作者更名为《民族音乐学》。

音乐学”作为学科名称，从此便一直沿用至今。

“民族音乐学”(ethnomusicology)这一学科名称是一个复合词语，它由“民族学”(ethnology)和“音乐学”(musicology)两个词汇复合而成，虽然这一复合词汇在中国音乐学界已通常被译作“民族音乐学”，但亦有部分学者认为将它译为“音乐民族学”更为妥当(如《关于“Ethnomusicology”中文译名的建议》一文)[①]，某些音乐学工具书亦开始采用这一译法(如《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》)。但无论如何，这种从“民族音乐学”到“音乐民族学”的词序组合变化选择，其主旨都是想要突出本学科“民族学”与“音乐学”相结合关系中的民族学内容(亦可视作“人类学”内容)，同时从字面上又可与当今已普遍采用的“音乐史学”、“音乐美学”、“音乐社会学”、“音乐心理学”、“音乐教育学”、“音乐形态学”等音乐学分支学科称谓，相并列、相对等而处于同一学科层次，所以说这种称谓选择，也算是顺理成章。

①乔建中、金经言《关于“Ethnomusicology”中文译名的建议》，《音乐研究》1985年第3期。

由于民族音乐学突出了民族学内容，而民族学在社会科学中又是文化人类学的一个子学科或本身也可被视为是人类学，因而与近亲的文化学、民俗学等学科有着非常密切的关系，所以在某些国外的音乐学著述中，此学科和与此学科研究领域相同的课题，同时还有“音乐人类学”、“音乐文化学”、“音乐民俗学”等称呼不同而学科性质基本相同的表述。如苏联音乐理论界即因民族音乐学的研究对象主要是民俗性的传统民间音乐文化，就曾普遍称此学科为“音乐民俗学”；美国音乐学家亦因此学科特别关注音乐与相关的文化人类学内容，就曾一度称此学科为“音乐人类学”。正是基于这样的学科发展历史事实，对于民族音乐学这一学科名称的基本含义来说，无论我们今天用什么样的观点、取什么样的视角来做不离本源的新理解和新认识，它的传统诠释自然还是：这是一门音乐学与民族学(文化人类学)相结合的音乐学分支学科。即便是影响广泛的《音乐人类学》一书的作者梅里亚姆，“也并不因为他的著作称‘人类学’而不赞成‘民族音乐学’的提法。恰恰相反，他正是美国民族音乐学会的主要倡导者之一”。[②]

②沈洽《民族音乐学》，南京艺术学院中国当代音乐学课题组著《中国当代音乐学》，人民音乐出版社2006年版，第208页。

在中国，鉴于“民族音乐学”作为学科名称，自20世纪80年代以来在使用上已成为许多音乐学家的习惯用法，而其他国家或地区的音乐学学者，不少人至今还在使用这一学科称谓，因此本书仍沿用这一称呼而没有使用“音乐民族学”这一译法或将之更名为“音乐人类学”。不过这里需要特别说明的是：此称谓与“音乐民族学”乃至以上提到的国外学者所用的“音乐人类学”、“音乐文化学”、

“音乐民俗学”等，都是相同学科或相类学科，它们只是因为内容侧重或关注对象取域不同而在不同学术背景学者研究领域内产生的名称变异，实质上并未构成这一学科基本性质和理论特色的根本转变。所以这里要提醒读者，不要以为本书未将“音乐民族学”这一译法在书中作为学科名称采用，也没有将“音乐人类学”这种称呼作为学科名称采用，而以为它们之间在本质上会有多大差别。

二、民族音乐学简史

民族音乐学是一门年轻的音乐理论学科。在20世纪50年代以前，与民族音乐学相似并被认为是其前身的学科，称为“比较音乐学”。

比较音乐学大约萌芽于18世纪中叶。从称谓字面语义理解，这一学科似乎是一种以音乐本体为对象的将“比较研究方法”作为学科基本研究手段的音乐学理论。据迄今所见当时发表的相关研究成果分析，多数研究者的确是运用比较思维的方法，并以某种音乐传统的音乐作为参照系去看待和观察另一种音乐传统的音乐的。因此也可以说，比较音乐学主要是针对“异民族音乐文化”的以比较研究方法为依据而形成并为之命名的音乐学分支学科。所谓“异民族文化的音乐科学，就是在所有的文化阶段里，去处理西欧以外的民族音乐之表现形态”。[①]

1885年，奥地利音乐学家、比较音乐研究的先导吉多·艾德勒（Guido Adler，1855—1941），在其拟定的音乐学研究提纲《音乐学的范围、方法和目的》中指出，音乐学规定的任务，是比较音响产品（音乐的声音本体），特别是按民族学的要求比较不同民族、不同国家、不同地区的民歌，并根据性质予以区分归类。[②]这是当时比较典型和有代表性的比较音乐学观点。

比较音乐学的产生和发展，与欧洲殖民主义的兴起和扩张有密切的联系。以18世纪为开端，欧洲资本主义发达国家的势力相继进入亚洲、非洲和拉丁美洲，随之进入这些地区的探险家、人类学家、历史学家和文化学家们，便首先向外部世界开启了这些非欧国家及其民族的传统文化之门。他们用西方音乐学家的观点和方法，试图去了解、认识和把握这些国家及其民族所具有的使他们感到万般新奇的特殊音乐品种和类型，极力想把这些相异于欧洲音乐传统的，且为欧洲人鲜见的音乐形式和文化现象公之于众。18世纪末叶，他们之中的部

①萨克斯《比较音乐学》，林胜仪译，台湾全音乐谱出版社1984年版，第9页。

②人民音乐出版社编辑部编《民族音乐学》（音乐词典词条汇辑），人民音乐出版社1988年版。

分学者，对所到异域地区的音乐，开始进行音乐学性质的考察和资料收集。毋庸讳言，此类考察和资料收集，最初很大部分内容不可避免地表现出采集者、考察者的猎奇心理和攫取文化资料的目的，并且当时调查者自身又不可能完全摆脱“西方音乐先进论”和“西方音乐中心论”的文化偏见，因而在19世纪初至70年代之前的这一段时间内，诚如美国音乐学家巴·克拉德指出的那样：“许多西方的一般音乐著作论及非西方音乐，全都失之肤浅，大部分简直质量低劣，只有一部分著作是个例外。”①在这一部分难能可贵的“例外”著作之中，首先应该提到的是为西方音乐学家推崇的比利时作曲家、音乐学家费蒂斯(Francois-joseph Fetis，1784—1871)，在其代表性著作《音乐通史》(1869—1876)中，他就较公正和客观地论及了中国、日本和印度等非欧国家及其有关民族的传统音乐。

①巴·克拉德《民族音乐学》。引自注5。

到19世纪80年代之后，这一“低劣”、“肤浅”的比较音乐学研究状况开始出现明显转机。在此需要首先提到的应当是下述两位比较音乐学家的两项重要著述：

②参见〔日〕德丸吉彦《民族音乐学》，王耀华等译，福建教育出版社2000年9月版，第5页；俞人豪《音乐学概论》，人民音乐出版社1997年3月版，第13页。

一是前面曾提及的奥地利比较音乐学家吉多·艾德勒，他在1885年完成的重要论文《音乐学的范围、方法和目的》中，首次整合性地将音乐学诸学科划分为“历史的”和“体系的”两大类型。在“历史的”类型中，并列出音乐考古(古谱乐)、音乐史(音乐形式风格史)、音乐规律研究(法则史)、乐器史(乐器研究)四类；在“体系的”类型中，并列出音乐形态法则分析(音乐形态学)、音乐美学和心理学研究、音乐教育研究、民族学及民俗学的音乐调查与比较。这就首次将针对“异民族音乐文化”的比较音乐研究作为一个音乐学学科，正式列为音乐学的一个组成部分。②当时艾德勒所在的维也纳大学，亦开设有以“比较音乐学”命名的课程。受其影响，维也纳大学和柏林大学，陆续出现了一批卓有贡献的比较音乐学家，如其后比较音乐学柏林学派的核心人物霍恩博斯特尔等，即为其中之代表。

二是英国语言学家、数学家、比较音乐学家埃利斯，他在一部很有影

【关键词链接】

埃利斯

埃利斯(Alexander John Ellis，1814—1890)，英国语音学家、数学家、比较音乐学家。曾在伊顿学校和剑桥大学学习数学，后转而学习音乐。1864年成为英国皇家学会会员，两度任英国语言学会会长。由于对音乐的音高问题有浓厚兴趣，开始用科学的计算方法研究音乐。他首先创用音分值数据测量法，把十二平均律音阶的十二个半音，从数据上等分为100音分，一个半音即100音分，一个全音即200音分，一个八度音程即1200音分。这种音程计算法，现已广泛用于律学、音乐声学和音乐民族学。此外，他还是比较音乐学的初创者，主要论著有《音乐和弦的物理构成和关系》(1864)、《音乐的十二个音：用纯律或近于纯律中的固定音制作乐器的理论》(1874)、《音高的测定和计算》(1877)、《乐音音高的历史》(1880，1968)、《论各民族的音阶》(1885)等。

响的题为《论各民族的音阶》(1885)[1]的比较音乐学著作中，创造性地采用了当时比较先进的物理声学测量手段，对所涉世界各民族音阶从声学角度进行了“音分”(Cent)数据测量，他首先把十二平均律音阶的十二个半音，从数据上等分为100音分，这样一个半音即100音分，一个全音即200音分，一个十二平均律音阶各音的音分值关系，即可做如下表示：

①埃利斯《论各民族的音阶》，方克、孙玄龄译，中国艺术研究院音乐研究所油印本。

简　　谱：	1	2	3	4	5	6	7	i
音分递增数：	0	200	400	500	700	900	1100	1200
	\/	\/	\/	\/	\/	\/	\/	
音间音分数：	200	200	100	200	200	200	100	

由于这一物理声学测量规定，从此使音乐学研究领域内对各民族乐音体系进行精确比较的研究途径成为现实，使研究者对所比较研究的各国、各民族不同的乐音体系，在科学物理声学方面有了精确的认识，这就为后来进一步理解和研究这些国家、这些民族的多样乐音体系奠定了科学基础。此外，这部著作在认识非欧地区各民族传统音乐的基本观点和出发点方面，也比以往任何时期的比较音乐学著作都要客观和公正，作者在该著作中采用平行叙述的结构和方法来处理欧洲、波斯及阿拉伯、印度、新加坡、缅甸、泰国、西非、南太平洋地区、爪哇、中国、日本等国及民族使用的音阶，最后在结论中强调：“全世界不是只有一种音阶，或只有一种自然音阶，或必须以赫姆霍兹极为巧妙地设立在音响学上的构成原则为基础那样的音阶，而是有着非常多的各式各样的不同音阶”，这就科学、客观地阐明：除某一地区或某一民族的音乐类型之外，还存在着多种多样的产生于不同文化背景、处于不同文化发展阶段、具有不同构成原理的其他地区及民族的相异型音乐。仅就此点认识来说，我们即可认为，这部著作在当时的确是一部突破“欧洲音乐中心论”，进而客观、科学地认识其他非欧地区和民族音乐传统的比较音乐学著作典范，它为后来比较音乐学(民族音乐学)的进一步发展，在认识上和乐学与律学研究方面，奠定了科学的方法论基础。

至20世纪初，在德国相继出现了一批具有代表性的比较音乐学家，他们即是后来“柏林学派”的主要成员施通普夫、霍恩博斯特尔(Erich Moritz

【关键词链接】

施通普夫

施通普夫（Friedrich Carl Stumpf，1848—1936），德国音响学家、音乐学家。1848年4月21日生于维森特海德。从1865年起在维尔茨堡大学学习哲学和神学，在格丁根大学学习哲学和自然科学，获博士学位。1870年取得大学授课资格，曾任维尔茨堡、布拉格、哈雷、慕尼黑各大学的哲学教授。1893年在柏林大学创建心理学研究所并任所长，同弟子霍恩博斯特尔和亚伯拉罕共同建立柏林音响资料馆。任《音响和音乐学文献》、《比较音乐学汇编》主编。1928年获勋章并成为柏林科学院院士。

1883年以来，施通普夫对"音响心理学"概念及理论进行了系统探讨和研究，他在黑尔姆霍茨从心理学角度对听觉器官进行研究的基础上，把重点转移到对音响的听觉体验和它的功能方面，提出了协和是由于"融合"现象而产生的这一与黑尔姆霍茨相对立的观点。其经典著作《音响心理学》(两卷，1885、1890)就是这一研究成果的体现。

施通普夫是比较音乐学的奠基人之一。他对各民族民间音乐的研究，主要采用比较研究的方法。他曾对录音收集的原始素材做调查分析，写成了《音乐的起源》(1909)一书。晚年学术视野更趋广阔，将物理学、生理学、心理学、人类学、哲学以及美学融为一体，形成一种自成体系的音乐学，这在他的遗著《认识论》(1939—1940)中有所反映。其他还有《关于空间观念起源的心理学》(1873)、《暹罗的音体系及音乐》(1901)等著述问世。

1936年12月25日，施通普夫卒于柏林。

von Hornbostel，1877—1935)[1]、萨克斯(Curt Sachs，1881—1959)[2]等。施通普夫和霍恩博斯特尔的研究领域，主要在音响收集及其音体系测定方面；萨克斯的研究领域主要在乐器学、乐器分类学方面。他们的代表著作，主要有《暹罗的音体系及音乐》(1901，施通普夫著)、《音乐的起源》(1909，施通普夫著)、《乐器分类法》(1914，霍恩博斯特尔、萨克斯著)、《乐器史》(1940，萨克斯著)、《东西方古代世界的音乐起源》(1943，萨克斯著)等。其中《乐器分类法》一书，对以往的乐器分类方法(即比利时音乐学家、布鲁塞尔乐器博物馆创建者马伊永，于1888年在《分类试论》中拟定的"自动乐器"、"膜乐器"、"空气乐器"、"弦乐器"四分法)加以改造，从物理声学原理出发，以发音体为依据，取"一律以科学的形态来试图达到全世界性和全时代性，并转用其中各种本质所拥有的关系，而不在意他人的思维"[3]的角度，将世界各国、各地区、各民族的乐器，分为"体鸣乐器"、"膜鸣乐器"、"气鸣乐器"、"弦鸣乐器"四大类，1940年又再加入"电鸣乐器"而成为五大类。这一乐器分类法的基本原则及其标准，被普遍认为是可以在世界各国、各地区、各民族中通用的一种分类法则，迄今已被世界各国许多音乐学家所采用。如1989年出版的《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷所收各种乐器的分类，即采用了此种分类方法。

①霍恩博斯特尔，奥地利作曲家、钢琴家、音乐学家，施通普夫的助手，中国音乐学家王光祈留学德国研修比较音乐学的导师。

②萨克斯，美籍德国音乐学家，1937年移居美国。

③萨克斯《比较音乐学》，林胜仪译，台湾全音乐谱出版社1984年版。

由于上述集中在德国柏林的音乐学学者，在其研究选题及研究角度上，对音响材料、乐音体系测定、音阶构成和乐器物质结构、发音物理学原理观察等方面有所偏重，学术上更多地体现出“音响结构和物理声学”特色，故而被后来学者称之为是前期比较音乐学研究的“柏林学派”。为了便于对各国各地区的民族音乐学家在学术背景、学术思想、研究方法特征方面进行比较认识，笔者在此试将这一学派称之为早期民族音乐学（比较音乐学）的“声学学派”。

与此同时，比较音乐学在美国、英国、法国以及东欧、东亚的一些国家中亦逐步发展起来。

图1　费朗兹·博厄斯

在美国，以弗朗兹·博厄斯（Franz Boas，1858—1942，图1）为代表的一批人类学家、音乐学家以及他们的学生，开始更多地从文化背景中去研究非欧洲地区及其各土著民族的音乐传统，他们更重视实地考察（田野作业）和音乐与社会、经济及文化方面的联系，从注重和强调音乐文化意义的角度，为这一学科的新发展作出了贡献。例如博厄斯在当时的一部很有影响的著作《原始艺术》中，综合自己在北美、南美实地考察所得诸多文化人类学材料来谈论爱斯基摩人、夸扣特尔人、印第安人等部落的音乐，提出按文化区域的划分来认识、理解相关民族音乐特点的方法，并以此来说明和印证“原始文学、音乐和舞蹈”的起源及其早期文化形态的特征。[①]在深受博厄斯影响的众多学者中，他的学生乔治·赫尔佐格（George Herzog，1901—1983），是此期需要提及的有影响的人物之一。赫尔佐格曾在德国做过“柏林学派”代表人物霍恩博斯特尔的助手，1925年移居美国后，接受博厄斯的学术理念，遂成为具有鲜明文化人类学特色的音乐学家。他所完成的《犹马族的音乐风格》（1928）以及其他以北美印第安音乐为主题的学术考察，将上述博厄斯的文化区域划分概念应用于音乐风格划分的方法，又做出了进一步的实践和发展。由于博厄斯及其追随者们，在研究选题、观察角度、材料获取以及研究方法等方面所表现出的不同于德国“柏林学派”的特点，从而被后来的民族音乐学家称之为“美国学派”。其后，这一学派的影响越来越大，并跨越地域界线在世界

①弗朗兹·博厄斯《原始艺术》，金辉译，上海文艺出版社1989年版。

各地扩散并一直延续至当代。

可以看出，由于这一研究群体的大多数成员，都具有明显的文化人类学背景，都不同程度地接受过专门的文化人类学操作过程训练，其研究视野和成果，多聚焦、集中在某个民族群体音乐与所依托的人文内容和社会环境关系上，在学术思想上较明显地体现出“文化人类学——社会学”特色，故被后来学者称为是前期民族音乐学（比较音乐学）研究的“美国学派”。同理，为了便于对各国和各地区的民族音乐学家在学术背景、学术思想和研究方法特征方面进行比较认识，故笔者在此将这一学派归纳为是早期民族音乐学的“文化学派”。

在东欧，匈牙利作曲家、音乐学家巴托克（Bela Bartok，1881—1945）和作曲家、音乐教育家、音乐学家柯达伊，作为东欧国家比较音乐学的代表，为这一音乐学科的多样化发展，亦筑造了另具特色的坚实的科学基石。巴托克作为一位有影响的东欧作曲家，十分关注音乐创作的民族性、音乐构成的本体形态结构及相关规律，因此他将自己的比较音乐学研究视野，主要聚焦于民间歌曲类型的音乐形态结构分析和比较研究方面。他对匈牙利、罗马尼亚、南斯拉夫、斯洛伐克等国的民间歌曲进行了一系列考察和收集，同时采用音乐本体形态结构分析方法，对其节奏、音节、旋律等音乐形态进行了细致的比较和分类研究。柯达伊则是巴托克比较音乐学研究对象和方法选择的坚定支持者和同路人，他也是一位作曲家，同时也是一位音乐教育家。他收集了大量匈牙利民歌和其他民间音乐，对民歌的收集方法和处理方案予以规范，并在自己的音乐教学讲台上，专设了民间音乐课程。巴托

【关键词链接】

柯达伊

柯达伊（Zoltan Kodaly，1882—1967），匈牙利作曲家、音乐教育家、音乐学家。1882年12月16日出生于匈牙利凯奇凯梅特城的一个铁路职员家庭。1892年开始学习音乐。1900年进入布达佩斯大学修习哲学与语言学，并同时在布达佩斯李斯特音乐学院学习作曲。1907年起在布达佩斯音乐学院任教，从音乐教学实践中提炼出影响深远的“科达伊教学法”，对音乐教育学作出了重要贡献。

作为作曲家的柯达伊，以匈牙利民歌为基础，吸收巴赫、帕莱斯特里那、德彪西等作曲家的音乐营养，创造了精湛的匈牙利现代民族音乐。

作为民族音乐学家的柯达伊，1905年与作曲家、民族音乐学家巴托克结识，次年开始在匈牙利、罗马尼亚各地采集民谣，后共同发表《匈牙利民谣20首》。另一部音乐学著作《论匈牙利民间音乐》，后成为民族音乐学前身“比较音乐学”的经典，被译成多种文字。

1942年柯达伊退休后，相继担任匈牙利音乐学会主席、布达佩斯音乐学院院长、国际民间音乐理事会会长、国际音乐教育协会名誉会长。1967年3月6日，逝世于布达佩斯。

克的比较音乐学著作《匈牙利民歌》[1]和柯达伊的比较音乐学著作《论匈牙利民间音乐》[2]，至今仍被公认为是前期比较音乐学的代表性文献，也是中国音乐学界较早引进并被翻译成中文的少数几部前期比较音乐学著作。

①巴托克《匈牙利民歌》，金经言译，中国艺术研究院音乐研究所油印本。

②柯达伊《论匈牙利民间音乐》，廖乃雄译，人民音乐出版社1964年版。

由于巴托克和柯达伊的比较音乐学研究，最终以创作具有匈牙利民族音乐风格的新音乐作品为基本目的，具有比较明显的与音乐创作相联系的音乐形态学研究特色，对其后部分东欧国家和中国（苏联音乐文化影响时期）的民族民间音乐理论研究，均产生了深刻影响。因此笔者认为，似可将之称为是前期比较音乐学研究的“东欧学派”。同样为便于对各国各地区的民族音乐学家在学术背景、学术思想和研究方法特征方面进行比较认识，笔者试将此学派称之为早期民族音乐学（比较音乐学）的“形态学派”。

在东亚，中国音乐史学家、音乐活动家王光祈（图2），最先系统地采用比较音乐学的方法，从“史学”中的“乐制”（乐律学）角度，将中国传统音乐和某些东方国家及其民族的传统音乐，同西方音乐进行比较研究，首开东方比较音乐学之先河。王光祈早年留学德国，1927年入柏林大学攻读音乐学，师从霍恩博斯特尔、萨克斯等学者，他承继“柏林学派”比较音乐学的思路和方法，将研究范围更多地拓展到东方各国及其民族的传统音乐中，于1924年和1929年，先后完成《东西乐制之

【关键词链接】

王光祈

王光祈（1892—1936），中国音乐史学家、音乐活动家、比较音乐学先驱。字润玛、若愚。1892年8月15日生于四川温江。1912年中学毕业。1914年入北京，在中国大学攻读法律，并先后担任成都《四川群报》驻京记者和北京《京华日报》编辑。1918年与李大钊、曾琦等发起、组织“少年中国学会”。同年底创建“工读互助团”。1920年赴德国留学，攻德语和政治经济学。1922年起转学音乐。1927年入柏林大学攻读音乐学，师从霍恩博斯特尔、舍尔林、沃尔夫和萨克斯等教授。1932年起任波恩大学中文讲师。1934年以论文《中国古代之歌剧》（今译为《论中国古典歌剧》）获波恩大学博士学位。

自1923年起，王光祈陆续出版音乐专著十多种，并发表系列音乐学论文。其著述主要包括两个方面，一是在西方音乐考察基础上，向国人介绍和推荐西方专业音乐成就，其代表著作有：《德国人的音乐生活》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐与戏剧》、《西洋乐器提要》、《西洋制谱学提要》、《音学》、《西洋名曲解说》和《西洋音乐史纲要》等。二是在中国音乐和东方民族音乐研究基础上，系统地采用比较音乐学方法，将中国音乐和某些东方民族音乐同西洋音乐进行比较研究，以推进中国音乐的“吾人自行创造”，提出不少有价值的学术见解。其代表著作有《东西乐制之研究》、《中国乐制发微》、《中西音乐之异同》、《东方民族之音乐》、《翻译琴谱之研究》、《中国诗词曲之轻重律》和《中国音乐史》等。

1936年1月12日，王光祈病逝于德国波恩。

研究》[1]、《东方民族之音乐》[2]两部比较音乐学著作。第二次世界大战以后，受美国、德国音乐学家的影响，日本音乐学中的比较音乐学研究亦开始苏醒，音乐学家田边尚雄（1883—1984）作为日本比较音乐学的先驱者，于1936年创立“东洋音乐学会”，为日本比较音乐学的兴起准备了早期条件，紧随其后的太田太郎和岸边成雄，继而在日本正式树起比较音乐学旗帜，太田太郎以介绍“柏林学派”萨克斯的乐器学为主，岸边成雄则全面介绍西方比较音乐学，并于1948年在日本完成首部比较音乐学著作——《东方的乐器及其历史》。

①王光祈，《东西乐制之研究》，上海中华书局1926年版。

②王光祈，《东方民族之音乐》，上海中华书局1929年版。

图2　追悼王光祈专刊(1940,成都)

由于上述中国和日本的音乐学家，多具有较深厚的音乐史学功底，有的本身同时就是音乐史学家（如王光祈、岸边成雄），其比较音乐学研究内容，即多与东方国家（特别是中国）和民族的音乐历史遗存材料和文献相联系，其研究成果因之具有比较明显的音乐史学特征。因此笔者以为，似可将之称为是前期比较音乐学研究的“东亚学派”。与前述理由相同，为了便于对各国各地区的民族音乐学家在学术背景、学术思想和研究方法特征方面进行比较认识，笔者试将此学派称之为早期民族音乐学（比较音乐学）的“历史学派”。

20世纪50年代后，虽然“民族音乐学”已成为多数国家音乐学学者公认的学科名称而固定下来，并进而取代了以往的“比较音乐学”称谓，但是“比较研究”作为一种不可取代的音乐学研究方法，仍然保留在各国民族音乐学的总体研究方法系列之中，并且在比较研究的对象、范围和目的上，有了比以往任何时代都要开放和多样的拓展。

同时，由于民族音乐学理论及方法的全球化传播、广泛普及，各国民族音乐学研究学术视野的区域性特点，亦随之而越来越模糊，取而代之的是各国民族音乐学家对这一学科基本理论及方法的共同关注、更多学科的介入和更深化的学术交流。

在20世纪后半叶，民族音乐学作为一门受世界各国音乐学家广泛关注的音乐学理论，在基础理论及基本方法论核心问题的认识和理解上，又产生了深

刻变化和拓展，与这一变化和拓展密切联系、并对这一学科基本理论和方法予以新的系统总结和进一步学术深化的代表性人物，当属美国民族音乐学家艾伦·帕·梅里亚姆（Alan P. Merriam，1923—1980）、布鲁诺·纳特尔（Bruno Nettl，1930—　）和曼特尔·胡德（M.Hood，1918—　）等人。

艾伦·帕·梅里亚姆早年曾在美国西北大学学习，后师从美国民族音乐学（音乐人类学）奠基人博厄斯的学生赫斯科维兹研修音乐人类学，并在美国多所大学任人类学教授，故其学术思想与早期美国民族音乐学"文化学派"一脉相承。他于1964年出版《音乐人类学》一书（2010年人民音乐出版社出版中译本）①，对早期"文化学派"理论的核心思想"文化中的音乐"进行了更新和发展，被认为是当代对民族音乐学基本理论及方法影响最大的著作之一。全书总体上对"什么是音乐"这一音乐理论最根本的命题予以更新：即对于音乐学家来说，音乐的要素不仅仅是音乐本身，另还包括与音乐相关之个人和群体的音乐行为和音乐概念。这就是说，音乐是与人类活动相关的"声音、行为和概念"的总和②。这一认识论观念一经梅里亚姆提出，即深受各国民族音乐学理论家的理解和赞同，同时还得到众多美国国民教育家的普遍支持，至今已成为民族音乐学学科认识论中的核心思想。尽管梅里亚姆特别强调"文化中的音乐"命题，指出音乐是"由构成其文化的人们的价值观、态度与信念形成的人类行为过程的结果，乐音无非是人们为自己创造出来的东西，要研究音乐，就要研究人类的行为，而不能仅仅把这种研究归结为对乐音的理解"，所以"更侧重于研究音乐在文化中所起的作用以及音乐在人类更广泛的社会、文化联系中的功能"③，但是，这并不意味着在此命题下的民族音乐学研究，仅仅是一些脱离或失去研究对象音乐核心的努力，而应当是一种更为深化、更为接近音乐对象核心的综合性本质关注。事实上，梅里亚姆提出音乐构成的三维模式仅仅是在纠正一种偏颇，而不是在树立另一种偏颇："如果我们以这一简单模式所包含的广阔视角来看待音乐研究，我们的态度就不仅是社会科学式的或人文学科式的，文化、社会式的或结构式的，民间式的或分析式的，而是对这一切的综合。"并希望通过这一观念的树立，"使调查者有能力甚至强迫调查者去全面理解我们称之为音乐的人类现象。"可见，这决然不是一种音乐与文化的分离，而是一种音乐与文化的综合（【原著选读】《乐音本身　音乐行为　音乐概念》）。

①〔美〕艾伦·帕·梅里亚姆《音乐人类学》，穆谦译，人民音乐出版社2010版，第9页。

②〔美〕梅里亚姆《民族音乐学理论研究》，俞人豪译，《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司1985年版。

③俞人豪《音乐学概论》，人民音乐出版社1997年3月版，第294页。

另一位美国民族音乐学家布鲁诺·纳特尔，是美国民族音乐学委员会的创始人之一，他通过长时间北美印第安人音乐的考察和各都市民间音乐变迁的研究，以若干实地调查研究成果为基础，于1964年出版《民族音乐学的理论与方法》[①]一书。亦如作者在《序》中所说，本书"可作为民族音乐学的一般课程及大学高年级和研究所开设的有关其诸多层面课程的基本教科书；而且，也可用做专(门)探讨民间音乐、特殊文化或地区的音乐、一般音乐学等课程的辅助教材"。由于该书对民族音乐学几十年来的经验进行了概括性总结，因而很受学习者欢迎，因此也可以说这是一部学科概论式的著作。1982年，布鲁诺·纳特尔又根据自己多年来所获新的经验积累和体会，对这本著作进行了修订，从而使其所述理论及方法更趋完善和体系化(【原著选读】《何谓民族音乐学》)。

①〔美〕布鲁诺·纳特尔《民族音乐学的理论与方法》，沈信一译，台北书评书目出版社1964年版。

以外，还需提到的另一位美国民族音乐学家是曼特尔·胡德，他是现代民族音乐学奠基人荷兰音乐学家吉卜·孔斯特的学生。在阿姆斯特丹大学，他以印度尼西亚爪哇岛土著音乐研究的论文而获博士学位。他对当代民族音乐学理论发展所做主要贡献，重点表现在"文化中音乐的实际操作"。他认为民族音乐学家在研究某一民族音乐时强调其相关文化的特别关注，并不等于是对这一民族音乐本体考察研究的削弱，恰恰相反，他要求学习者，首先要通过实际的音乐演练和操作来培养研讨这种音乐的兴趣，在具体领悟和掌握所涉音乐的表演特点和韵味后，才能最终达到对这一民族音乐文化加深理解的目标。他强调"民族音乐学领域的研究主题是音乐，但是与这个主题基本上不同然而又相互依存的方面不妨包括一些有关学科的研究，如历史、民族史、民俗学、文学、舞蹈、宗教、戏剧、考古学、词源学、肖像学和其他与文化表现有关的领域……这种似是而非的方法和目的事实上是无止境的，但是民族音乐学研究的主题首先还是音乐"。[②]在1971年出版的《民族音乐学家》一书中，他对民族音乐学的基本理论和方法进行了系统论述，因此该著作也被视为是一本有影响的教科书。

②俞人豪《音乐学概论》，人民音乐出版社1997年3月版，第235页。

至20世纪末，民族音乐学作为音乐学的子学科，因其理念的开放性、兼容性、前瞻性和系统性，在音乐学各学科中产生了愈来愈广泛的影响，民族音乐学不仅在美国、欧洲等地区的音乐学界确立了它的学科位置，同时亦受到亚太地区音乐学界和民族音乐学学者的充实、完善和扩展。特别是

在中国，民族音乐学在与原有“民族民间音乐理论研究”相结合、相融合的背景下，以其富有深厚传统音乐特色的面貌和令人瞩目的科研实践成果，为民族音乐学的学科建设与发展作出了突出贡献。

【原著选读】

乐音本身 音乐行为 音乐概念（译文参考）*

由于在研究任何特定人群的音乐时都要考虑到所有这些因素，一个急切的问题就是究竟能否建立一种将它们全部包容进去的理论研究模式。这样一种模式必须兼顾民间评价和分析评价、文化背景和社会背景、社会科学和人文学科的相关视角以及音乐的多个侧面：符号的、审美的、形式的、心理的、物理的侧面等等。

这里建议一种模式，它虽然简单但是看来可以满足这些要求。它涉及三个分析层面上的研究——音乐的概念化与音乐相关的行为和音乐本身。第一层面与第三层面相互联系，共同为所有的音乐体系都表现出的不断变化的、动态的性质做着准备。

为方便起见，我们可以从第三层面开始，即乐音本身的层面。这种声音具有一定结构，而且可能是一个体系，但是它不能独立于人类之外而存在；乐音必须被视为产生它的那种行为的产物。

这种产物出现于行为的层面，而这样的行为似乎主要有三类。第一类是身体行为，它又可以再细分为实际发声过程中涉及的身体行为，在发声过程中身体的张力和姿势，以及单个有机体对于声音的身体反应。第二类是社会行为，它也可以再细分为作为音乐家的个体所必须履行的行为和非音乐家个体在特定音乐事件中必须履行的行为。第三类是言语行为，这是指通过言语表达的关于音乐体系本身的观念。因而，乐音是通过行为产生的；没有它就不可能有乐音。

但是行为本身以另一个层面为基础，即音乐观念化的层面。要在一个音乐体系中行为，个体必须首先对产生所需声音的行为种类形成观念。这指的不仅是身体行为、社会行为和言语行为，还有音乐是什么以及音乐应该是什么的观念；这里涉及的问题包括音乐和噪音的区别、音乐产生的源泉、个人音乐能力的来源、歌队的适当规模及相关事务等等。没有关于音乐的观念，行为就不会出现，而没有行为乐音也就无法产生。我们就是在这个层面上发现了关于音乐的价值，而正是这些价值向上透过音乐体系影响了最终的产物。

【原著选读】

这种产物作用于听者，而听者以观念化的价值观来评判表演者的能力以及他表演的正确性。因而，如果按照音乐的文化标准，听者和表演者都认为该作品成功的话，那么关于音乐的观念就会被强化、再次运用于行为并且转化为音乐出现。然而，如果评价是否定的，那么观念必须被改变以转变行为并产生不同的音乐，而表演者希望它能更符合本文化的音乐规范。因而经常会有从作品到音乐观念的反馈，这可以解释音乐体系的变化性和稳定性的原因。当然，这种反馈代表了音乐家和非音乐家双方的学习过程，而且它是持续性的。

如果我们以这一简单模式所包含的广阔视角来看待音乐研究，我们的态度就不仅是社会科学式的或人文学科式的，文化、社会式的或结构式的，民间式的或分析式的，而是对这一切的综合。进而，它必然导向对各种问题的思考，如象征、审美性的有无，艺术间相互关系的问题，利用音乐重建文化史的问题，以及文化变化的问题。它可以避免对音乐研究的局部专注，而使调查者有能力甚至强迫调查者去全面理解我们称之为音乐的人类现象。

或许可以再次重申这个命题：我们听到一首歌，它是由按特定方式排列的声音构成的。人类在创作这首歌的时候行为着，这不仅包括他们在实际唱歌时的行为，还有他们作为音乐家或音乐的听者和反应者在各自的生活方式中的行为。由于他们是音乐家或者对音乐有反应的非专业人士，他们把生活中的音乐事实观念化，然后将其认可为他们文化中的规范。最后，他们因为作品符合或不符合他们所掌握的音乐规范而接受或反对它，从而必然再次影响观念、行为和音乐。

---

*选自〔美〕艾伦·帕·梅里亚姆著《音乐人类学》第二章“迈向民族音乐学理论”第Ⅱ节，穆谦译，人民音乐出版社2010年版，第33—35页。

何谓民族音乐学（译文参考）*

要为民族音乐学下个确切的定义，并非轻易可为。究其原因，则是由于那些自称为民族音乐学者的人，在他们以往和目前事实上所从事的研究，与他们心目中以为每个民族音乐学家所应该做的研究工作间，存在着一些差别。为了求其简便，最简单地说来，以往的民族音乐学者，多数是有志于专攻非西方文明世界的音乐(the music outside western

【原著选读】

civilization)或研究欧洲民俗音乐的学者(只占其中的少数)。从他们以往实际从事的研究领域看，它至多仍隶属于普通音乐学 (general musicology) 或文化人类学(cultural anthropology),就音乐学的探讨领域而言,这门学问一般被界定为:经由各种方式的搜讨,对世界所有文化中不同形式的音乐所做的学术性、客观性的研究。但由音乐学以往探讨的实质看来,其间学者大部分的注意力却集中于西方都市文明的音乐,与欧洲有文字以来的音乐文化。进言之,一贯的西方音乐学家,有时虽也考量所有非西方文化的音乐,但他们通常把这一大片探讨领域委诸民族音乐学者去拓荒。前者有时视民族音乐学者为另一类型的音乐学专家;有时,又将他认做是虽与音乐学有关联,但仍有其独特研究领域的学者。西方的民族音乐学者与人类学家(尤其是其中专门研究文化问题的学者)均从事世界各种文化的探讨,前者关心的是其中的音乐现象,后者虽有意将世上所有文化的诸多现象作为研究对象;然而实际上,这些学者们大部分的构思时间与著作篇幅,却着重于西方文明以外的种种文化。因而,不论民族音乐学者如何来界定自己的角色,如就他们往昔实际的研究来看,民族音乐学者,一方面可说是研究异邦(exotic)音乐文化的特殊音乐学家,再方面也是研究西方文明以外,种种文化中的音乐面相(musical aspect)的特殊人类学家。……

综观上论,我们可以了解:民族音乐学与音乐史学、文化人类学的关联最为密切。即使如今各个民族音乐学家对他们的研究领域所下的种种定义,仍有着极大的差异,而在他们各自所专注的研究方面,这种情形亦然;但就他们说来,恐怕已无人会否认上述这两个与其研究工作相关的学术领域的重要性了。在此,我们也应提到民族音乐学在民俗学(folklore)、语言学(linguistics)这两者中所扮演的角色(就某个意义而言,此二者乃人类学的一个部分)。显而易见的,人类经由口耳来承传(有别于经由记谱来传授)的音乐,也是民俗学的一个重要研究项目。因为,民俗学涉及了大凡人类由口耳相传所留传下来的习俗、信仰等等文化现象的探讨,而尤其注意其中那些特具艺术独创性的部分。再说,由于音乐是人类沟通方式的一种,而这种方式与语言又有着些相关性，研究世界各种音乐文化的民族音乐学与研究世界各种语言的语言学家,彼此可以相互贡献;亦能相互汲取他人的研究成果;尤其当我们要研究歌词与歌曲之音乐部分的种种关系时,此二者的理论和研究,更是紧密地结合在一起。

---

*节选自〔美〕布鲁诺·纳特尔《民族音乐学的理论与方法》,沈信一译,台北书评书目出版社 1964 年版。

三、民族音乐学在中国

在中国,“民族音乐学”作为比较音乐学之后的一个新学科名称,最先出现在20世纪70年代末音乐学的外文翻译资料中,上海音乐学院罗传开先生根据日文资料翻译的国外“民族音乐学”信息,即属此方面的早期材料。1980年6月,在江苏南京艺术学院首次召开以此学科为题的“全国民族音乐学学术讨论会”,会议主持单位和与会的音乐学家,将“民族音乐学”作为中心议题并就其学科的理论建设和研究实践展开学术研讨,表现出了中国音乐学者对此学科如何在国内发展和完善的广泛关注和学术热情,因此也就触发了本书在引言部分所述那次在中国音乐学界展开的学科界定上的理论争辩。

科学的概念,往往产生在科学实践之后。换一种方式说,即一个科学概念的使用,并非是科学实践的源头和开端。就民族音乐学这一学科来说,在此之前与其实际内容和研究方法相类似的研究课题,在中国事实上早就存在,它曾经也一度被称为“比较音乐学”、“民族音乐理论”、“民族音乐研究”或“民族民间音乐研究”,其历史至少可以追溯到20世纪20年代之前乃至更远。

1. 20世纪20年代至40年代

20世纪20年代初,率先在音乐学领域提出“比较音乐学”并以其具体研究成果试图引导人们去更深入探讨这一学科的中国学者是王光祈,他在《东方民族之音乐》(中国最早一部以东方诸民族音乐为题来研究相关国家和民族音乐律制、调式和乐谱异同的比较音乐学著作)一书的自序中说:“我希望此书出版后,能引起一部分中国同志去研究‘比较音乐学’的兴趣。”在这部音乐学著作中,他运用比较音乐学的观点、方法,借鉴比较音乐学研究成果,将世界各国音乐宏观、概括地分为三大“乐系”,即“中国乐系”(五声体系)、“希腊乐系”(七声体系)、“波斯阿拉伯乐系”(四分之三音体系),从而在律制、调式研究上深化、普及和推广了有关“世界乐系三大类”的理论。稍早于此书的他的另一部著作《东西乐制之研究》,则是中国最早一部系统研究中西乐制、调式和乐谱异同的比较音乐学文献。

对于王光祈的比较音乐学研究实践及其上述两部著作,中国当代民族音乐学家们普遍认为这是中国民族音乐学前身——比较音乐学学科兴起的开端。但是,当我们在此就王光祈的比较音乐学研究实践及其成果发表议论的时候,一种遗憾之情油然而生:由于王光祈1920年留学德国,一直远离故土,最后客死异乡,终未能在祖国身教于后学,使此学科发扬光大,其比较音乐学研究成果在他死后四十余年,才引起更多人的注意,才在音乐学界得到广泛而认真的讨论和评价。

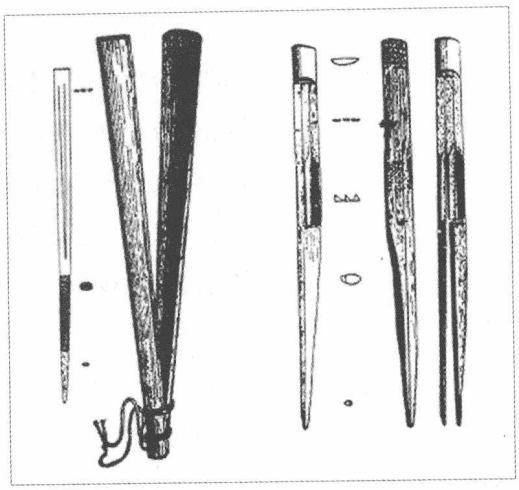


图3　《海南黎人口琴之研究》中的“口琴形制图”(1938)

如果说王光祈的比较音乐学研究成果，由于在国内音乐学界未产生足够影响而没有引发更多专业音乐学家去从事这一科学研究工作的话，那么以民族精神物质文化为对象、以民族学研究为目的的音乐类型涉及，稍后即在刚刚起步的中国第一代人类学家的民族学研究中萌芽。其中人类学家凌纯声于“民国十九年(1930年)春夏间与商章孙先生同赴东北调查赫哲族”后，在所完成的民族志著作《松花江下游的赫哲族》中，于上册“精神文化”的“宗教”一节，即对萨满所用祭祀神鼓的形制、功能进行了详细描述，并联系其他地区和民族的相同类型神鼓进行了比较研究，同时作者还附录了鼓点乐谱6首和《苏完尼别汗》、《额真汗别姬》、《莫土格格奔月》等民歌曲谱27首。[①]另一位人类学家刘咸亦在1938年发表的《海南黎人口琴之研究》[②]一文中，沿用西方人类学理论及方法，以史料、国外同类研究成果和实地调查材料为据，从海南黎人(黎族)口琴(即口弦)的用法及其功能、与东方其他民族口琴之联系的角度，进行了系统比较研究(图3)。但这一极具民族音乐学选题特点的科研传统，由于国内政体动荡而难以形成发展此类纯科学研究选题的人文环境，故而亦未能在音乐理论界产生广泛而深入的影响。

此时真正在国内音乐理论界兴起并愈来愈多地受到作曲家、音乐理论家们的广泛重视，并对后来中国音乐研究产生重大而深远影响的，则是类似比较音乐学“东欧学派”的以民间音乐为主要研究对象、通过研究来发展中国新音乐创作的民间音乐研究课题。1939年3月，延安鲁迅艺术学院音乐系发起成立“民歌研究会”(1941年2月，更名为“中国民间音乐研究会”)，音乐活动家、作曲家、音乐理论家吕骥(1909—2003)任会长，这是中国音乐界最早建立的一个具有民族音乐学性质的学术研究协会。该会于1946年10月出版《民间音乐论文集》，其中吕骥撰写的《中国民间音乐研究提纲》[③]，对研究民间音乐的目的、原则和方法、范围、问题(即选题)等几个方面进行了比较系统的归纳论述。它既是中国音乐学家最早发表的一篇较全面阐述“民间音乐研究”学科理论建设的代表性文献，同时亦可看做是对40年代中叶，以及延安地区音乐家所作民间音乐研究工作及其经验的总结，对中华人民共和国成立后的“民族民间音

①凌纯声《松花江下游的赫哲族(上、下)》，国立中央研究院历史语言研究所单刊甲种之十四，国立中央研究院历史语言研究所1934年印。

②刘咸《海南黎人口琴之研究》，《科学》1938年22卷1—2合期，第12—24页。

③中国民间音乐研究会编《民间音乐论文集》，东北书店1946年版。此文经作者修订重新发表于《音乐研究》1982年第2期。

乐研究”和民族音乐学理论的建设与发展，均产生了重要影响。此外，本时期创刊的综合性刊物《民族音乐》、《新音乐》等杂志，亦用一定版面发表了中国民间音乐研究论文，例如吕骥的《民歌的节拍形式》、张鲁等人的《怎样收集民间音乐》（以上刊于《民族音乐》），冼星海的《民歌与中国新音乐》、天风的《绥远民歌研究》（以上刊于《新音乐》）等，以及安波等收集、整理的《秦腔音乐》，均具有一定的代表性和影响。可以看出，此时期中国音乐界的民间音乐研究，其主要聚焦点是在民间音乐的曲调形态结构理论方面，深受比较音乐学“东欧学派”的影响。因此，从音乐学理论发展的学术思想演进轨迹来解释，此时当正处于以“曲理”（曲调音乐理论）积累为主要特征的音乐学研究发展阶段。[①]

①参见拙文《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》的“初型期学术思想”部分，《音乐研究》，2000年第4期。

2. 20世纪50年代至70年代

中华人民共和国成立之后，由中华全国音乐工作者协会编辑的全国性群众音乐理论刊物《人民音乐》于1950年创刊，次年该刊即在第2卷和第3卷新辟的“民间音乐研究专号”中，连续推出中国少数民族音乐研究系列，相继发表关于云南拿喜（纳西）族、云南和四川彝族、贵州苗族、内蒙古蒙古族等少数民族的民间音乐专论[②]。而东北鲁迅艺术学院，则于1949年建立“民族音乐研究室”；中央音乐学院，于1950年成立“民族音乐研究部”（1954年改为“民族音乐研究所”，1959年改称“中国音乐研究所”）；上海音乐学院于1952年建立“民族音乐研究室”。随后，其他一些音乐院校、文化部门也相继设立与“中国民族民间音乐”相关的部门，由此开展了一系列收集、整理和研究中国传统音乐和民间音乐的科研工作。

②赵纪舜《云南圭西山歌舞》，《人民音乐》1951年第2卷；李佺民《贵州苗族的芦笙》，《人民音乐》1951年第2卷；王树《内蒙民间音乐略述》，《人民音乐》1951年第2卷；程乐天《大小凉山区彝族音乐》，《人民音乐》1951年第3卷；赵纪舜。《丽江拿喜（纳西）族的民歌》，《人民音乐》1951年第3卷。

进入50年代中期，由人类学分支学科民族学调查带动的中国少数民族音乐调查与研究，在中国大陆系统展开。吸收中央文化部门所属艺术院校和艺术团体音乐、舞蹈、戏剧干部三十余人的“全国少数民族社会历史调查”，分列出“文艺组”，专门对云南、贵州、四川、广东、广西、湖南、福建、新疆、内蒙古、西藏、青海、吉林、黑龙江等省、自治区少数民族的传统音乐、舞蹈、戏剧、美术等艺术类型的历史和现状，进行了具有“文化人类学”特色的调查。这是新中国音乐历史上音乐理论工作者首次与民族学调查研究工作大规模结缘，首次获得诸多相关民族的第一手音乐资料，由此也推动了各少数民族地区的音乐工作者，借其“主位”之利，陆续展开了本地区各少数民族音乐的调查和研究。

在这一时期，各音乐院校和各地区文艺部门的民族民间音乐研究人员，陆

续完成了一批学术性较强的传统音乐、民间音乐考察报告和传统音乐理论著作，其中较有代表性的如《民族音乐问题的探索》(1953，李元庆)、《苏南吹打曲》(1957，杨荫浏、曹安和)、《民间音乐讲话》(1957，马可)、《单弦牌子曲分析》(1957，于会泳)、《侗族大歌》(1958，贵州省文联)、《苗族民歌》和《苗族芦笙》(1959，何芸、简其华、张淑珍)、《西藏民间歌舞——堆谢》和《西藏古典歌舞——囊玛》(1959，1960，毛继增)、《戏曲音乐研究》(1959，夏野)、《曲艺音乐研究》(1960，章辉执笔)、《十二木卡姆》(1960，新疆维吾尔自治区文化厅十二木卡姆整理工作组)、《语言音乐学初探》(1963，杨荫浏)、《论五度相生调式体系》(1965，赵宋光)等。此外，还有《河曲民歌采访集》(1956，中央音乐学院中国音乐研究所)、《湖南民间音乐普查报告》(1960，中央音乐学院民族音乐研究所)、《民间音乐采访手册》(1963，中央音乐学院中国音乐研究所)、《民族音乐概论》(1964，中国音乐研究所)等集体完成的著述问世；中国音乐家协会主办的音乐理论刊物《音乐研究》和中央音乐学院主办的该院学报《中央音乐学院院刊》，亦发表有数量可观的各民族传统音乐调查报告和研究论文。

上述研究成果的陆续出现，对于一门完整的、内容丰富的音乐学理论学科构成的前期储备来说，是不可割裂和难以忽视的。虽然这些成果还不能说已经达到丰硕的程度，虽然这些成果完成时期还没有出现“民族音乐学”概念，但它们的完成可以说为中国民族音乐学在20世纪80年代之后，逐步迈入专门化、系统化和科学化的发展阶段，积累和提供了丰富的研究资料和理论依据，从而奠定了后续发展的学术基石，创建了学科最终兴起的必要科研环境，并且还锻炼和培养出一批注重实地考察、学风严谨的从事此项音乐科研事业的诸多专门人才。同时，亦可以看出，此时期中国音乐界的民间音乐研究，已经扩展到传统音乐和“民族音乐”范围，其主要聚焦点是在中华民族音乐构建的乐学理论方面，将民族音乐视为中华民族整体文化中的一个重要构成部分的视野清晰可见。因此，从音乐学理论发展的学术思想演进轨迹来解释，此时当正处于以“乐理”(民族音乐理论)积累为主要特征的音乐学研究发展阶段。[①]

3. 20世纪80年代至20世纪末

1980年6月，在南京艺术学院召开了首届“全国民族音乐学学术讨论会”。会后，《中国音乐》以“增刊”的形式，分上下两卷出版了由南京艺术学院音乐理论教研室编的《民族音乐学论文集》[②](图4)，这标志着中国“民族音乐学”被视

①参见拙文《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》的“第一转型期学术思想”部分，《音乐研究》2000年第4期。

②南京艺术学院音乐理论教研室编《民族音乐学论文集》，《中国音乐》1982年5月增刊。

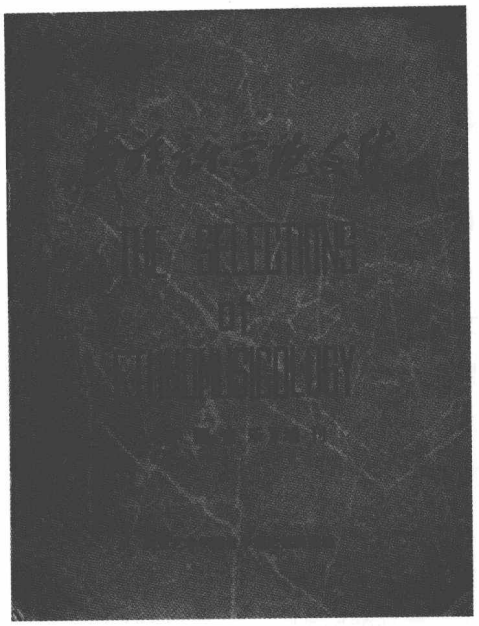


图 4 首届“全国民族音乐学学术讨论会”成果《民族音乐学论文集》

为一个独立的音乐学理论学科开始兴起并受到音乐学理论界的广泛关注。自此,“民族音乐学”作为可以涵盖或容纳“比较音乐学”和“民族音乐理论”、“民族音乐研究”、“民间音乐研究”等内容的学科,在中国音乐学领域逐渐确立了它自身的音乐学分支学科地位。随着改革开放意识的增强和学术界的倡导,中国民族音乐学学者在借鉴国外相同学科理论建设经验、方法及其最新研究成果的基础上,结合中国各民族传统音乐实际,通过学术讨论和研究实践,学科面貌有了很大改观。至20世纪末,中国的民族音乐学无论是学科基础理论和方法论建设,还是具体的调查采集和各种专题研究,都取得了引人注目的成绩,出现了一批较有影响的学术成果。例如:

专著类——属于理论研究性质的有《京剧音乐概论》(1981,刘吉典)、《湘剧高腔音乐概论》(1981,张九、石生潮)、《蒙古族民歌调式初探》(1981,吕宏久)、《民族器乐概论》(1981,高厚永)、《汉族民歌概论》(1982,江明惇)、《民族器乐的体裁与形式》(1983,叶栋)、《蒙古族古代音乐舞蹈初探》(1985,乌兰杰)、《昆曲唱腔研究》(1987,武俊达)、《丝绸之路的音乐文化》(1987,周菁葆)、《琉球·中国音乐比较研究》(1987,王耀华)、《论汉族民歌近似色彩区划分》(1987,苗晶、乔建中)、《福建南音初探》(1989,刘春曙、王耀华)、《西皮二黄音乐概论》(1989,刘国杰)、《三弦艺术论》(1991,王耀华)、《中国少数民族民间音乐概论》(1993,杜亚雄)、《当代西藏乐论》(1993,边多)、《中国民歌》(1993,周青青)、《中国多声部民歌概论》(1994,樊祖荫)、《中国民间音乐》(1995,伍国栋)、《中国民间歌舞音乐》(1996,杨民康)、《民族音乐学概论》(1997,伍国栋)、《贵州土家族宗教文化——傩坛仪式音乐研究》(1997,邓光华)、《中国鼓文化研究》(1997,严昌洪、蒲亨强)、《满族萨满乐器研究》(1999,刘桂腾)、《乐种学》(1999,袁静芳)、《中国传统音乐概论》(1999,王耀华、杜亚雄)、《戏曲音乐概论》(1999,武俊达)、《云南民族音乐论》(2000,周凯模)等;属于音乐志性质的有《台湾土著族音乐》(1982,吕炳川)、《中国少数民族乐器志》(1986,毛继增、袁炳昌)、《维吾尔族乐器》(1986,万桐书)、《中国少数民族音乐》(1986,杜亚雄)、《民族器乐》(1987,袁静芳)、

《瑶族民歌》(1987,何芸、伍国栋、乔建中)、《中国乐器图志》(1988,刘东升)、《中国民族音乐大系》(1989，东方音乐学会)、《广西少数民族乐器考》(1989,杨秀昭、卢克刚、何洪)、《白族音乐志》(1992,伍国栋主编)、《贵州少数民族音乐》(1997,张中笑、罗廷华编)等。

译著类——例如《非洲音乐》(1982,〔加纳〕克瓦本纳·恩凯蒂著,汤亚汀译)、《比较音乐学》(1982,〔德〕萨克斯著,林胜仪译)、《拉丁美洲的音乐》(1983,〔美〕尼·斯洛尼姆斯基著,吴佩华、顾连理译,)《美国黑人音乐史》(1983,〔美〕艾琳·索森著,袁华清译)、《民族音乐学译文集》(1985,萨克斯等著,俞人豪等译)、《论匈牙利民间音乐》(1985,〔匈〕柯达伊著,廖乃雄译)、《十九世纪东方音乐文化》(1985,〔德〕罗伯特·京特著,金经言译)、《民族音乐学》(1988,〔美〕巴·克拉德等著,吕千飞等译),《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》(1999,〔日〕山口修著,罗传开译)、《民族音乐学》(2000,〔日〕德丸吉彦著,王耀华、陈新凤译)等;由中国艺术研究院音乐研究所内部刊印的《匈牙利民歌》(〔匈〕巴托克著,金经言译)、《论各民族的音阶》(〔英〕埃利斯著,方克、孙玄龄译)、《歌唱测定体系》(〔美〕洛马克斯著,章珍芳译)等。

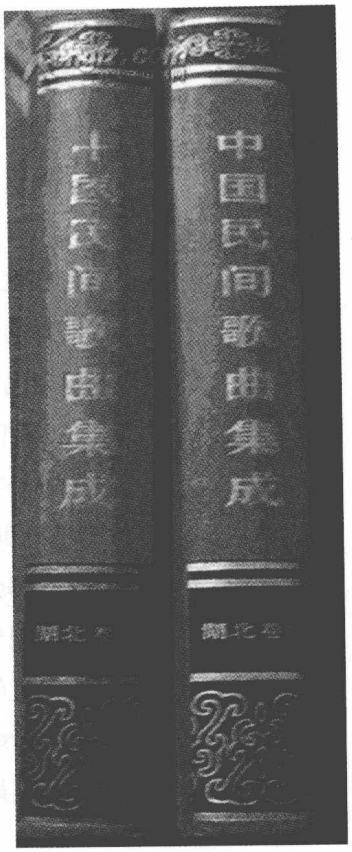


图5　《中国民间歌曲集成》分卷之一

此外,属于乐谱、音响资料整理的浩大工程,被列为国家重点科研项目的《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《琴曲集成》等巨著(图5),亦开始陆续分卷出版并接近完成。

至于散见于各种音乐理论刊物、论文汇编和学术会议资料中的民族音乐学论文,篇目则更加浩繁,不认真进行全面地收集、梳理和分析,实难窥其全貌。所幸,90年代初,应学科系统发展概况总结需要而相继有《中国民族音乐十年》、《民族音乐学十年》、《从荒芜走向繁茂——少数民族音乐研究四十年》[①]等几篇论文,对这一学科兴起的前四十年或前十年的经历和研究成果,进行了比较全面的梳理、分析和评价。

通过以上研究成果和相关著述可以看出，此时期中国音乐界的民族音乐研究,其主要聚焦点是在民间音乐、传统音乐、民族音乐诸学科对象范围的研究方法、研究视野、研究对象、研究策略、研究形式等理念的思辨和具体实践方

①乔建中《中国民族音乐十年》,《人民音乐》1990年第4期；沈洽《民族音乐学十年》,《中国音乐年鉴》1990年；伍国栋《从荒芜走向繁茂——少数民族音乐研究四十年》,《中国音乐学》1991年第3期。

面；民族音乐学概论著述，与民族音乐学相关领域的学科解构、方法论认知和规范性实践的思考与探索，显而易见。因此，从音乐学理论发展的学术思想演进轨迹来解释，此时期正处于以“学理”（学科理论）积累为主要特征的音乐学研究发展阶段。[①]

进入21世纪后，一些音乐院校理论教学单位和科研单位，组织当代最有代表性的一些学者，对20世纪以来的中国民族音乐学状况，进行了一些各有建树的全面总结，如王耀华、乔建中主编的《音乐学概论》[②]，南京艺术学院“中国当代音乐学”课题组的《中国当代音乐学》[③]等音乐学学科建设发展类综合著述，都汇集有20世纪以来中国“民族音乐学”的历史与现状综述，这些综述作为弥补本书本节未能详尽叙述之相关内容的重要参考材料，对概括了解和认知20世纪中国民族音乐学的发展历程和21世纪初中国民族音乐学的现状，可能都会有相当的帮助和启迪。

现当代中国民族音乐学的兴起和发展，同时亦受到国外民族音乐学界同行学者的普遍关注，中国民族音乐学家近年来不断参与国际重要学术活动，一些学者多次应邀出国访问和讲学，其研究成果在世界范围内，也相应产生了广泛而良好的影响。

①参见拙文《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》的“第二转型期学术思想”部分，《音乐研究》2001年第1期。

②王耀华、乔建中主编《音乐学概论》，高等教育出版社2005年版。

③南京艺术学院“中国当代音乐学”课题组《中国当代音乐学》，人民音乐出版社2006年版。参见其中第七章“民族音乐学”（沈洽）、第八章“传统音乐学”（乔建中）、第九章“少数民族音乐研究”（伍国栋）等。

第二节　学科定义、性质、对象和范围

一、定　　义

由于民族音乐学是一门新兴的、年轻的音乐理论学科，它至今仍处于发展和革新的过程，因而当今世界各国从事此门学科研究的音乐学家，对它所作的定义阐释，还不十分统一，其内容表述可以说是繁简各异、侧重各别。尽管如此，了解和研究这些不尽相同的定义阐述，讨论其相互间的差异和一致，对我们认识这一学科的构建历程和基本性质，以及结合中国传统音乐实际去发展具有自身特色的学科基础理论，仍大有裨益。

就迄今所见国外几部最有影响的音乐工具书和代表学者所作“民族音乐学”定义而论，从所涉研究对象和范围的不同论述来说，至少可以分为下述三种类型：

第一类型——非欧洲源音乐对象型。

有影响的美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》相关条目的定义阐释说：

民族音乐学的有关主要内容是欧洲城市艺术音乐以外的至今尚在流传的口头传统音乐（及其乐器和舞蹈）。调查研究的主要课题是非欧文化民族的音乐（或部落音乐）；亚洲高文化民族口头流传下来的音乐（即宫廷、高级僧侣及其他上层社会的音乐），诸如中国、日本、朝鲜、印度尼西亚、印度、伊朗和阿拉伯国家者，以及民间音乐……它考察最广阔范围内的音乐实践；它的首要标志就是面对口头传统现象。它要把具体的音乐重新放回具体的社会文化环境里，使其处于一群人的具体思想、行动、组织之中，并且研究其相互之间的影响；同时，就这些事实在文化水平、技术背景相似或不相似的几组人们之间进行互相比较。①

德国《音乐大词典》有关条目的定义阐释说：

民族音乐学……音乐学的一个分科，研究所有非欧洲源的音乐以及欧洲的民间音乐。②

尽管《音乐大词典》的阐释如此简略，但它与《新格罗夫音乐与音乐家词

①巴·克拉德《民族音乐学》，吕千飞译。见人民音乐出版社《民族音乐学》（音乐词典词条汇辑）。以下若干定义阐释出于同书，仅注著者和译者。

②库克尔茨《民族音乐学》，金经言译。

典》的阐释，在本质上一致，非常明显，二者都强调研究对象和范围是“非欧渊源的音乐”。换一种方式说，二者都强调凡属“欧洲渊源的音乐”（亦即“欧洲城市艺术音乐”）之外的音乐，都在民族音乐学的研究之列。

第二类型——民间音乐对象型。

苏联《音乐百科全书》有关条目的定义阐释说：

民族音乐学是研究民族音乐的一门学科……是总的音乐理论的一部分，同时它又和民族学、民俗学、社会学紧密相关。民族音乐学的研究对象是民间的传统音乐文化。①

①泽姆佐夫斯基《民族音乐学》，张怀惠译。

这一阐释与第一类型阐释的主要区别在于，将研究的对象、范围界定为“民间音乐”，它未能包括所谓“高文化民族”中非民间音乐性质的上层音乐（即宫廷、高级僧侣和上层人士使用的传统音乐）。这显然是根据本国社会音乐类型实际存见状态而拟定的解释。

第三类型——人类音乐对象型。

日本《标准音乐词典》有关条目的定义阐释说：

民族音乐学是以研究各民族的音乐的构造、特征以及它与各该民族所处地理环境的关系，和历史文化的关联为目的的音乐学中的一个专门学科。②

②〔日〕《标准音乐词典·民族音乐学》，张弦译。

日本《音乐大事典》有关条目的定义也阐释说：

民族音乐学这一门学科，涉及从人类的个体到小集体、共同体、地区、部落、民族、国家、人种、整个人类的各层次的文化中存在的音乐现象乃至音乐文化及其周围事项，不仅阐明其中具有中心意义的对象的内部构造（音乐构造），也阐明受到各自的社会、文化制约的外部构造（脉络构造），进而把握内部构造和外部构造两者的相互关系，将人类的音乐性放在文化的个别性和普遍性这两极之间的某个位置上，并阐明其本质。③

③〔日〕山口修《民族音乐学》，罗传开译。

此两项定义阐释虽然简繁各异，但其实质基本一致，即将人类（各民族）的各层次音乐，都作为研究的对象和范围来容纳，它们既不排除所谓“欧洲渊源的音乐”，亦不排除民间音乐以外的宫廷、高级僧侣和上层社会的音乐，世界上所有文化中的音乐类型，都在被考察和研究的范围之内。事实上，民族音乐学的发展，在进入20世纪后半叶以来，更多的民族音乐学学者和相关著述，都阐述了与此类似的“泛对象论”观点。例如，布鲁诺·纳特尔在其所著《民族音乐学的理论与方法》一书中说：

这门学问一般被界定为：经由各种方式的搜讨(approach)，对世界所有文化中不同形式的音乐所作的学术性、客观性的研究。[①]

①〔美〕布鲁诺·纳特尔《民族音乐学的理论与方法》，沈信一译，台北书评书目出版社1964年版，第10页。

据此，我们比较以上三类定义阐释，即可以清晰地看出：

它们之间的相同之处在于：都关注各种文化中的音乐，都强调要以人类共同体为中心来展开具体音乐的研究，展开具体音乐所处社会自然环境和文化环境的对应研究，展开具体音乐与所处社会自然环境和文化环境之间相互关系的研究。正是这种属于“性质规定”和“研究方法规定”的共识基础，才使得这些“对象范围”不尽相同的民族音乐学定义阐述，都共同具有“民族音乐学”的学科特征和学科属性。

它们之间的相异之处在于：研究对象和研究范围的选择面各不相同，第一类型阐释认为民族音乐学研究的对象和范围，不包括“欧洲城市艺术音乐”及“欧洲渊源的音乐”。其实，这两个概念表述虽然不同，实际内容却完全一样，所指就是我们通常所说的在欧洲古典艺术音乐（即所谓“西洋音乐”、“西方音乐”）传统基础上发展起来的现代专业音乐艺术教育及其相关音乐形态，这部分音乐通常被包括在其他音乐学分支学科中，从形态、理论、历史、美学、教育、社会学等侧面来加以研究而有别于民族音乐学。第二类型阐释所含内容则更狭窄，仅包念“民间的传统音乐文化”（即“民间音乐”），事实上，这一表述既排除了具有欧洲古典艺术音乐传统的现代专业音乐形式的研究，又排除了对各国上层社会传统音乐的研究。第三种类型阐释对研究对象和范围的选择，则体现出了相当宽松和开放的意识，拟定者试图要体现出这一学科定义可在世界范围内共同适应的原则，它认为民族音乐学研究的对象和范围，不分国度、不分民族、不分音乐层次，所有国家、民族的各种音乐类型，都属于民族音乐学研究的对象和范围。

综上所述，可以看出现当代若干民族音乐学定义在学科性质和学科方法论阐述上，并没有表现出“质”的根本分歧，其差异主要表现在对象和范围这些属于“量”的选择方面。

这种“量”的对象、范围选择差异，是民族音乐学学科适应各国具体音乐文化环境和结合本土音乐学家研究成果的一种必然反映。不同的国家和不同的民族，都有其自身特有的音乐文化环境，都有其特定的音乐文化发展历史和相关音乐类型积累。民族音乐学在这些国家和民族中，所面对的都是不

尽相同的具体音乐对象和类型，作为科学的学科划分理论，自然无法在性质上作随意界定，但在对象和范围上，则可能、也应当有适应自身音乐文化环境和音乐文化类型积累的量的选择。据此笔者认为，在民族音乐学学科理论建设和学科界定的争辩中，仅仅停留在量的不同选择范围内进行讨论，是毫无意义的。这就像中国一个古老寓言故事所说的那样，一个逃跑五十步的人笑话一个逃跑一百步的人，试图以此来掩盖其逃避的责任，显然徒劳无益而颇具滑稽色彩。

正是鉴于这种非学科性质判断的摒弃和学科性质判断和方法论层面的理性认知，对于民族音乐学的定义，本书即可能在学科性质与各国的学科界定趋于一致的前提下，在对象和范围上有其自身的取向，并且亦可以选择我们认为比较合适和比较易于理解的表述方式，那就是：

民族音乐学，是音乐学下属的一门研究世界诸民族传统音乐及其发展类型的理论学科，田野考察是其获得研究材料来源的基本方式。它的主要特征是，将所考察和研究的音乐对象，视为是一种音乐事象，倡导将某一民族现存的传统音乐及其发展类型，置入该民族特定的自然环境和社会文化环境之中，通过对该民族成员（个体或群体）如何根据自身文化传统，去构建、使用、传播和发展这些音乐类型的考察和研究，阐述其有关音乐类型的基本形态特征、生存变异规律和民族文化特质。

二、性质、对象和范围

给民族音乐学所下学科定义，是根据这一学科的性质和所涉研究对象、范围以及采用何种研究方法及策略来概括拟定的。正如以上所述，其定义概括的基本内容，包含着“量”的规定和“质”的规定这两个不同内涵但又相互关联的层面，故对这层面进行具体的认识、理解，把握其相互关系，是进而树立学科总体观念并进入具体操作过程和田野考察工作的必要前提。

1. 性　质

本书拟定的民族音乐学学科定义，首先突出和强调“民族音乐学，是音乐学下属的一门研究世界诸民族传统音乐及其发展类型的理论学科”。将这一学科视为“音乐学”的一个分支，这是要表示出，它首先是以音乐为中心来展开相关文化的研究与演绎，一切脱离具体音乐内容的所谓“文化”研究，事实上是一种远离“音乐学”性质的蜕变，同时也是这一学科建立初衷的

背离。民族音乐学，归根结底还是“音乐学”。其次，本书拟定的学科定义还突出和强调了“田野考察是其获得研究材料来源的基本方式”，此即布鲁诺·纳特尔定义中所谓“经由各种方式的搜讨(approach)”工作，将这一工作作为本学科实际操作的重要方法和步骤。这是要表示出，民族音乐学不是一种脱离具体音乐事象的从理论再到理论的玄学，它本质上是一个以田野考察为基础而建立和完善起来的实践性学科，现实音乐生活是它充满生命力的论证依据和理论源泉。

再者，本书定义还突出和强调了要将“所考察和研究的音乐对象，视为是一种音乐事象”；要将“某一民族现存的传统音乐及其发展类型，置入该民族特定的自然环境和社会文化环境之中，通过对该民族成员(个体或群体)如何根据自身文化传统，去构建、使用、传播和发展这些音乐类型的考察和研究，阐述其有关音乐类型的基本特征、生存变异规律和民族文化特质”。这就是要表示出，民族音乐学视野中的“音乐”，不是一些单纯的声音形态或音乐事项，而是一些以声音形态为核心、同时包含与这一核心关联的音乐行为和音乐理念的综合性音乐现象景观。在这里，这些综合性音乐现象景观，即可以被一一称做是某某“音乐事象”。所谓“音乐事象”，就是以某种或某类声音形态为核心而显现出的一个个人间社会音乐生活万象。正是由于这一理念的树立，使得民族音乐学作为一个相对独立的音乐理论学科，既不同于通常所说的那种主要是观察和研究具体音乐形态结构特征的音乐技术理论学科，也不同于通常所说的那种主要从音乐作品出发，通过形态结构分析和思想情感内容揭示，去进行正确欣赏并达到其传播目的的音乐基础理论学科；既不是主要从历史学角度，去描述和研究从古至今的音乐发生、演进过程和社会音乐历史演变阶段的音乐史学学科，也不是主要从哲学和美学角度，去认识和把握音乐审美本质的音乐美学学科，而是一种主要与民族学或文化人类学基础理论及方法发生交叉，并与社会学、民俗学、地理学、语言学等文化人类学分支学科的理论及方法发生一定联系，将音乐事象视为是某一民族生存于某一“特定的自然环境和社会文化环境”的产物，并将这一民族群体所操纵音乐事象的音乐形态结构特征、音乐类型生存规律和音乐文化特质探索作为基本目的，具有突出方法论和实证性特色的一个独立的音乐理论学科。

正是这种体现学科性质的理论和方法论上的交叉，才使得民族音乐学作为一种新兴的音乐理论科学，与其他音乐学下属各分支学科乃至与音乐表演、音乐创作等音乐学科相对，有了独立学科界定方面的理论依据，并且同时在研究方法的选择和运用上，亦表现出它所具有的与之不同、自成体系的学科特征。

2. 对象和范围

本书拟定的民族音乐学学科定义，将世界诸民族的传统音乐，作为体现学科对象和范围的基本内容，这是要表示出它已不是早前所说的和苏联音乐学家所认为的那样，仅仅是研究某一民族的民间音乐；也不是早前西方音乐学家所说的那样，将“我民族的音乐”排除在外，仅仅去研究“他民族的音乐”。

至于什么是一个民族的“传统音乐”，这里需要做出特别的说明：

所谓“传统音乐”，即某一民族在固有文化传统基础上逐渐积累和发展起来的，体现该民族音乐文化基本特征、基本面貌和历史传统的音乐。它既可能是民间音乐，也可能是民间音乐之外其他类型的音乐。就中国各民族现存音乐的状况而论，中国的传统音乐或称中华民族的传统音乐，就是所有五十六个民族在固有传统文化基础上形成的民间音乐、文人音乐、宗教音乐和宫廷音乐的留存。

当然，某些外来音乐及其形式，倘若它在某个民族的某一历史时期的音乐文化生活中，逐渐被该民族的传统文化消化、吸收和融合，并发展成为一种体现该民族传统文化精神的音乐及形式，那么，就应当说它已属于该民族的传统音乐范畴。

由于每一个民族的传统音乐，都有它自身更为具体和独特的内容和形式，所以民族音乐学在这一对象和范围内选择什么样的具体研究课题，则是相当自由和多样的，没有必要也不可能强求一致。又由于民族音乐学定义所含“性质规定”内容，体现出文化人类学诸分支学科理论及方法对本学科的渗透和参与，因而“性质规定”又在学科内部产生影响，使其“对象和范围”又体现出某些可能有侧重的选择。这样，在世界范围内，不少民族音乐学家在自身的研究实践中，将这一学科的研究对象和范围，更多、更集中地投向非自我民族的自然民族（在中国，表现为经济文化发展迟缓且水平较低的某些边疆地区少数民族群体）的音乐以及发达民族（在中国，表现为汉族和某些经济文化发展较快且水平较高的少数民族群体）的传统音乐或民间音乐，即所谓“他民族的音乐”，应当看做是一种顺理成章、无可指责的具体理论指向和具体实践选择。

第二章　民族音乐学与相关学科

第一节　民族音乐学在音乐理论科学及音乐学中的位置

民族音乐学是音乐理论科学领域内音乐学下属的一门分支学科，科学地认识和确定它在音乐理论科学领域中所处的位置，正确估量它和处于相同层次的其他音乐学分支学科的关系，可以帮助我们合理、科学地构建这一学科的基础理论体系，从而使它在音乐理论科学和音乐学研究领域中体现出相互交叉的联系和自身独有的学科特色，发挥出其他音乐学分支学科所不能取代的学术和科研作用。

一、音乐理论科学体系中的民族音乐学

音乐理论科学属于艺术学范畴，它被艺术学所包含，是艺术学之下的一个艺术理论类别。

音乐理论科学发展至今，其领域包括有音乐基础理论、音乐表演理论、音乐创作理论、音乐学等几个主要音乐理论学科（前三个音乐理论学科，是技术性音乐理论；后一个音乐理论学科——音乐学，则是非技术性理论）。从它们之间的相互关系来看，虽然可以说音乐学是其中一门不直接从属于音乐基础理论（基本乐理、视唱练耳等）、音乐表演和音乐创作等技术性音乐理论的学科，但是，这一学科却是依赖于音乐基础、音乐表演、音乐创作等理论，并在这些技术性音乐理论学科形成之后，用其理论与其他有关非音乐理论学科相结合，才逐渐发展并形成的。因此，音乐学学科，首先要以这些技术性音乐理论学科作为坚实的音乐理论基础，去应对音乐研究对象所包含的丰富的形态学内容，其音乐学特色才可能得到有效展示，在整个音乐理论科学体系中才可能确定其自身的学科位置和学术价值。民族音乐学作为音乐学下属的一个学科，正是由这些技术性音乐理论共同构成了整体理论框架中的

“内部结构理论”部分。

同时，音乐学又是一门特殊的思辨性较强的音乐理论学科，它必须跟踪和结合有关非音乐理论学科的进展，吸收其相关和通用的知识和理念，才可能显示出它独特的理论学科特色和优势，因此，它又需要将其基本理论和方法，渗透到有关非音乐理论学科中去，才能体现自身不同于技术性音乐理论的学科性质和学术价值，才可能在相关社会科学研究领域发挥其足够的作用和影响。民族音乐学作为技术性音乐理论与民族学等社会科学结缘的一个交叉学科，正是由这些非音乐理论的社会科学理论与方法，共同构成了整体理论框架的“外部结构理论”部分。

就目前中国音乐学学科理论建设状况而言，技术性音乐理论学科向相关非音乐理论学科的渗透，已使音乐学学科形成了诸多独立的分支学科。例如：

技术性音乐理论学科与物理声学相结合——乐律学。

技术性音乐理论学科与教育学相结合——音乐教育学。

技术性音乐理论学科与美学相结合——音乐美学。

技术性音乐理论学科与历史学相结合——音乐史学。

技术性音乐理论学科与考古学相结合——音乐考古学。

技术性音乐理论学科与民族学（人类学）相结合——音乐民族学或民族音乐学（音乐人类学）。

技术性音乐理论学科与社会学相结合——音乐社会学。

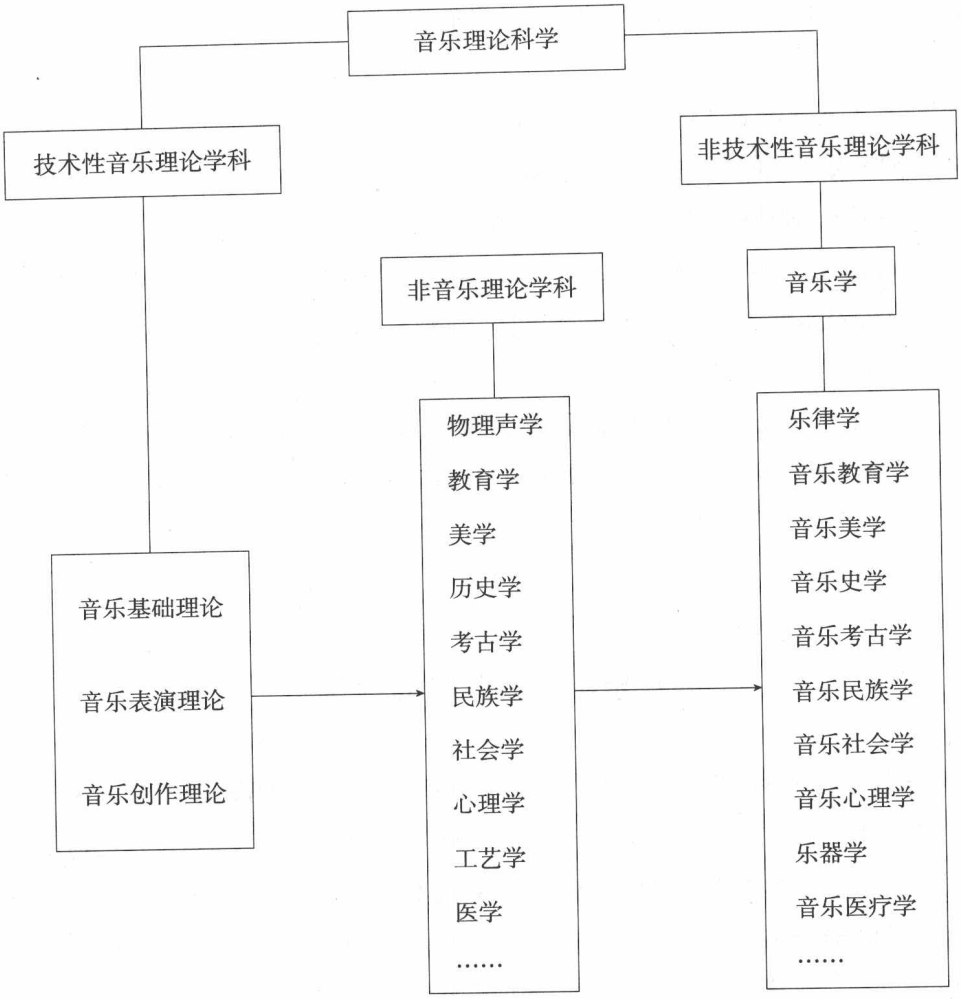
技术性音乐理论学科与心理学相结合——音乐心理学。

技术性音乐理论学科与工艺学相结合——乐器学。

技术性音乐理论学科与医学相结合——音乐医疗学。

……

这样，作为音乐理论科学的音乐学领域，就包含了一系列音乐基础理论相同而渗透学科不同的子学科门类。民族音乐学作为音乐学下属的子学科而存在，它在音乐理论科学及音乐学中的位置，可用以下图表显示：



在上述图表中，技术性音乐理论学科与音乐学及其诸分支学科的关系是:前者是后者的音乐基础理论(即民族音乐学理论所用“内部结构理论”概念);后者是前者融合有关非音乐理论学科(即民族音乐学理论所用“外部结构理论”概念)的交叉发展。

揭示和强调这种关系，其旨意在于:作为音乐学下属学科的民族音乐学，尽管因为融合了其他有关社会科学的理论和方法，并在研究对象、范围和性质等方面已与技术性音乐理论学科有了一定区别，但这并不意味着它可以脱离音乐事象内部的音乐本体理论去构建自身的理论体系;虽然它的研究课题应该强调与音乐事象外部结构理论的本质联系，但这种联系仍需要随时随地与音乐事象的音乐本体理论有机地结合起来。倘若一位民族音乐学工作者，忽视对这种关系的理解，而在研究中偏离音乐事象内部结构理论指向的对象，片面、机械地追求音乐事象外部结构理论指向对象的描述和分析，那么他的研究结果，必然会失去应有的音乐学

特色而蜕变为一种非音乐理论科学研究，这自然是当代民族音乐学理论研究实践应当避免的一种容易产生的理论偏向。

鉴于此，民族音乐学研究者的技术性音乐理论修养不仅不能降低或削弱，而且应当得以加强，技术性音乐理论的每一点发展，民族音乐学理论实践者都应当熟悉和关注。当然，民族音乐学毕竟不是一种纯粹的技术性音乐理论学科，由于它在对象、范围和目的上，从音乐本体出发而偏重相关音乐本体的人文内容研究，其结果自然是技术性音乐理论的一种延伸、补充和扩展，而不是技术性音乐理论的固守或重复。这种突破固守或重复的延伸、补充和扩展，可以帮助人们进一步从更为广阔的人文科学背景中去理解和认识他们所面对的若干具体音乐事实，更为全面、准确地把握音乐本体和音乐现象的历史性、现实性、地方性和民族性，这就表明民族音乐学在所有音乐理论科学领域中确实具有其他音乐技术理论学科不可取代的地位和作用。

二、民族音乐学与音乐学其他学科之关系

音乐学各分支学科体系的建立，目前还处于不断发展和完善的进程之中。与民族音乐学学科处于同一层面的其他各音乐学分支学科，也同民族音乐学一样，本身的理论构建也正经历着更新。音乐学的总体发展趋势，是各分支学科的本体构建意识愈来愈强烈，对相邻和相关学科的借鉴和融合愈来愈频繁，因而民族音乐学的理论和研究成果，在这一发展总趋势中，不仅可能而且必然会对其他音乐学分支学科的理论建设，产生积极和深远的影响；反之，其他音乐学分支学科的理论和研究成果，也同样会对民族音乐学的理论建设发挥积极的推动作用。

众所周知，民族音乐学的前身——比较音乐学自19世纪下半叶兴起以来，就不断地借鉴和吸收其他各音乐学分支学科的研究方法和成果来充实和发展自身的理论体系。例如，埃利斯的比较音乐学著作对乐律学的研究方法和成果的借鉴和贯通，库克·萨克斯的比较音乐学著作在乐器学方面的突出发展，王光祈的比较音乐学著作对东方音乐史学和乐律学研究方法和成果的容纳和贯穿，等等。20世纪50年代之后，现代民族音乐学的理论和方法又有了更为广阔的包容性发展，不少民族音乐学工作者顺应这一发展趋势，在其理论构建和研究实践中表现出了更为复杂、更为多样的选择。他们在对某一地区或某一民族的传统音乐或民间音乐进行研究时，不仅常常涉及音乐史学、乐律学、乐器学等相邻学科的理论和方法，而且进一步扩大到音乐考古学、音乐美学、音乐心理学、音乐社会学、音乐教育学等诸分支学科。

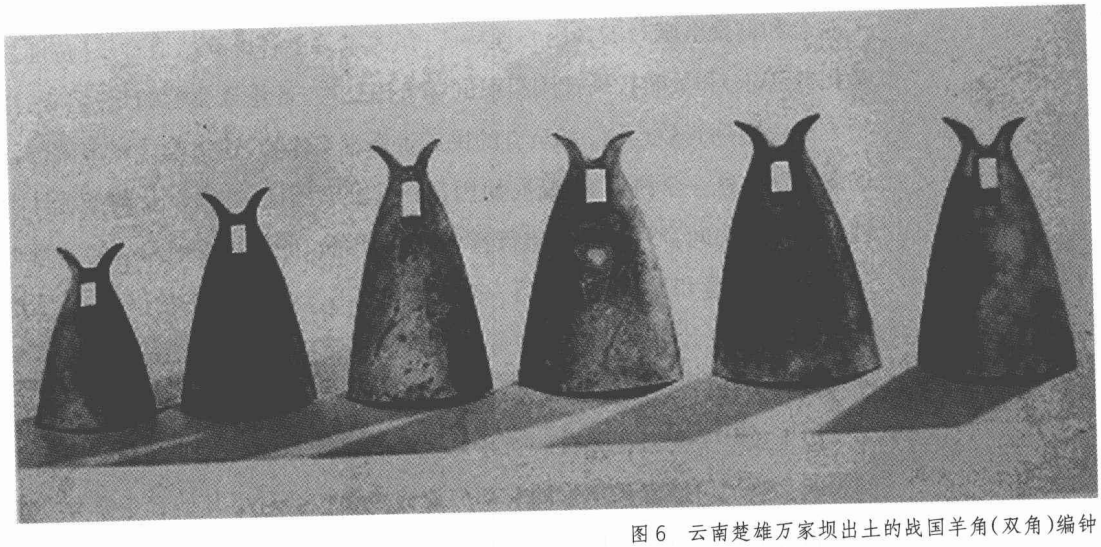


图 6　云南楚雄万家坝出土的战国羊角(双角)编钟

例如,某些民族音乐学家认识到音乐考古学的方法和成果,常常可以弥补自然民族(无文字民族)传统音乐逆向考察在材料和史料方面的不足,因而倡导民族音乐学向考古学渗透。美国民族音乐学家布鲁诺·纳特尔就认为:由于"根据口头传统来复制一种文化的音乐史看来是不可能的",所以一种音乐"如何从他们的地区传到全世界也可以从乐器的考古调查中"获得。①又如,20 世纪 80 年代以来,中国民族音乐学界关于西北地区"丝绸之路"诸民族传统音乐文化的研究,关于东北地区"萨满"音乐文化与乐器的研究,关于西南地区和中南地区各民族传统乐器木鼓、铜鼓、羊角(双角)编钟(图 6)、长鼓、笙属乐器、锣属乐器之类器乐文化的研究等,都采纳和使用了相当丰富的音乐考古学材料和相关考古研究成果,都可以视为是这种与相邻学科——音乐考古学交叉、借鉴的较有成效的学科发展体现。

①〔美〕布鲁诺·纳特尔《民间音乐和部族音乐在它们的文化背景中》,陈自明译。选自上海音乐学院音乐研究所、安徽省文学艺术研究所 1984 年编《音乐与民族》。

此外,民族音乐学与音乐美学、音乐心理学以及音乐社会学的密切联系,亦在民族音乐学界得到重视。尽管我们迄今还不能广泛见到在这些方面与民族音乐学结合得比较完美的专门论著,但在一般的民族音乐学论文中,已有不少实例将研究视角投向了这些学术领域,并已显示出此种学科结合和学术容纳的科学性和理论优势。例如,中国民族音乐学工作者在探讨中国少数民族音乐生活中"以乐代语"的"乐器说话"音乐现象时,就触及了有关自然民族的音乐审美意识和民族音乐心理因素问题;在各边疆民族的多声部民歌渊源的探讨研究中,结合实地音乐生活考察也捕捉到一些所涉民族特有的多声音乐审

美观念和群聚合唱时的音乐心理特征;在大量关于各民族风俗音乐(特别是少数民族音乐)和民间音乐社团组织的综合论述中,音乐社会学的观察和抽样分析方法也得到有效运用。甚至有的民族音乐学工作者,还将当代城市流行音乐的研究纳入这一学科研究课题,使用音乐社会学理论、方法以及调查统计学原理,对相关民间音乐和都市流行音乐进行研究、评价和发展趋势的估量与预测,其研究内容和见解令人耳目一新。可以看出,这样的方法论借鉴,比不经科学测定和分析,仅凭个人情趣或好恶就做出肯定或否定的做法,显然更具学术性和说服力,其评价自然也要公正和客观得多。

以上这些关于各民族传统音乐和民间音乐的具体研究选题和实践操作事例表明,当代民族音乐学家的一部分研究成果包容若干其他音乐学分支学科的内容和方法,已经不是一种鲜为人知的选择。

鉴于民族音乐学本体理论及其实践愈来愈多地显示出具有其他音乐学分支学科的诸多内容和特点,因而现代某些民族音乐学家认为,这一学科已经"垄断了最好的、最适合的、最广泛的有关音乐的视角",甚至"感到民族音乐学事实上就是音乐学"。美国学者蒂莫西·赖斯在1986年美国民族音乐学年会(第31届)宣讲的论文《关于重建民族音乐学》[①],就着重发表了这一看法,他在总结这一论点时,特别引用达克尔斯(Vincent Duc Kies)在《新格鲁夫音乐与音乐家词典》所撰"音乐学"条目中"所有音乐学以民族音乐学方法为中心"的可能性论点,以及西格尔评论该条目部分章节"极好地总结了一种重要的民族音乐学的视角"的结论作为重要论据[②]。

①蒂莫西·赖斯《关于重建民族音乐学》,汤亚汀译,《中国音乐学》1991年第4期。

②同①。

当然,本书并不认为民族音乐学在目前或将来会取代音乐学,但是经中外民族音乐学家的广泛努力,以及他们若干具体研究成果所表现出的博大容量和科学价值,则足可证实,正确处理民族音乐学与其他音乐学分支学科之间的广泛联系,不仅会对民族音乐学的理论构建和发展发挥出不可低估的推动作用,同时还揭示出这一音乐学分支学科在若干新领域具有继续演进的广阔前景,其结果必然会对音乐学各分支学科产生至关重要的积极影响。就20世纪50年代以来所发表的若干中外民族音乐学研究成果来看,这种影响事实上已经有了非常突出的具体表现。

第二节　民族音乐学与相关社会科学

民族音乐学作为一个富于包容性的学科，在发展过程中不仅与其他各音乐学分支学科有着交叉与融合，而且同许多社会科学也同时发生着直接的或间接的学科联系。而这些联系，也正是民族音乐学学科不同于其他各音乐学分支学科而具备鲜明“社会科学”特色的本质所在。其中，与之联系最为密切的是人类学、民族学、社会学、民俗学、地理学和语言学等学科。

一、民族音乐学与人类学

人类学（anthropology）是研究人类起源和进化，古代和现代人及他们生活方式的科学。它包含将人视为生物机体来研究的体质人类学（physical anthropology）和将人视为社会和文化产物来研究的文化人类学（cultural anthropology）这两种性质不尽相同的学术领域。

由于民族音乐学以人类个体或群体为中心的文化活动来展开有关音乐及其生存环境的研究，所以它从兴起之日起就与人类学中的文化人类学发生着极为复杂和密切的联系。这从民族音乐学的源头——早期比较音乐学，伴随不同地区、不同社会群体文化来展开比较的事实就可说明此点。并且，民族音乐学在其后的继续发展中，仍然不断地吸吮着文化人类学理论和方法论的营养。特别是当代文化人类学学者提出的关于研究课题的“新框架”、“新观念”等，在主导方面（主要表现在方法论和认识论方面）对民族音乐学的影响仍在与日俱增。

假如我们将视角从音乐学扩展到音乐理论科学，再从音乐理论科学扩展到艺术学乃至文化人类学这样宽泛的学科范围来看待民族音乐学，将民族音乐学这一学科认为是文化人类学的下属学科也未尝不可，或者至少可以说是与文化人类学交叉最为全面的边缘学科。

文化人类学中的“文化”一词，不同时代的不同学者历来有仁者见仁、智者见智的各种阐释，根据其中国内外文化人类学者基本一致的趋同认知，这里采用现代文化人类学家马文·哈里斯

的见解作为依据。他在《文化人类学》[1]这部有影响的著作中，以一位现代文化人类学学者的新眼光，对“文化”一词的含义进行了视野开阔并简明扼要的界定：

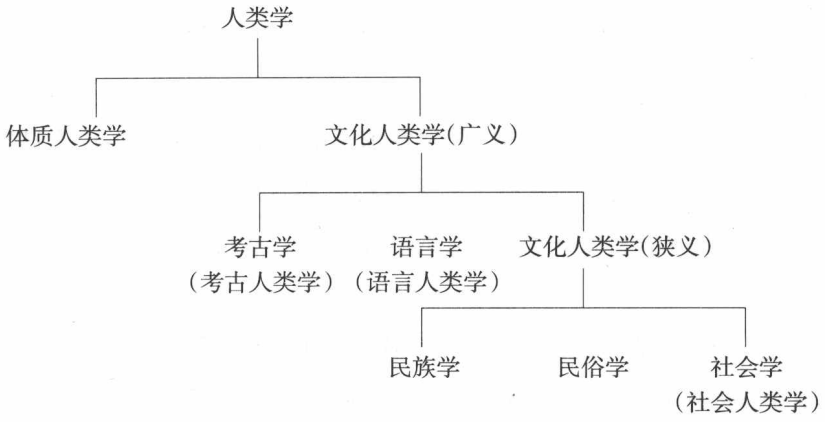
文化是社会成员通过学习从社会上获得的传统生活方式，包括已成为模式的、重复的思想方法、感情和动作(即行为)。

哈里斯对“文化”概念的这一新界定，实际上将文化人类学的研究内容，从传统的部落社会课题推衍到人类社会生活方式的所有领域。即如中国文化人类学家林耀华先生在评述哈里斯这一文化“新概念”时说：“人类学已从部落社会传统课题研究推进到了乡村、都市、政治、经济、种族、阶层、宗教、艺术、企业、权力、个性、男女角色、医院、学校等众多的范畴与层面。”[2]

现代文化人类学这种有关学科理论构建的“新框架”、“新观念”，深刻地影响了民族音乐学理论体系的新建设，使民族音乐学的研究对象也从传统的“非欧音乐渊源”课题、民间音乐形态课题等，扩充到人类音乐生活的各个领域和与音乐有关的各个文化侧面。

在中国，文化人类学被认为是与民族学(ethnography)极为近似的学科，所以有的学者认为文化人类学在中国其实就是民族学[3]。事实上，这是从狭义文化人类学观引生出的一种看法和学科定位，因为民族学的理论与方法，仅仅是广义文化人类学中的一个组成部分，广义的文化人类学除包含民族学(狭义文化人类学)之外，还包含有考古学(archaeology)或称“考古人类学”、语言学或称“语言人类学”(linguistic anthropology)。而狭义的文化人类学，除可以认为就是民族学之外，还可以将社会学或称“社会人类学”(sociocultural anthropology)和民俗学(folklore)归属其下。

这样，人类学下属具有亲缘关系的各个学科，其关系即可用下表显示：



①[美]马文·哈里斯《文化人类学》，李培莱、高地译，东方出版社1988年8月版。

②林耀华《文化人类学》“前言”。

③杨堃《民族学概论》，中国社会科学出版社1984年7月版。

从音乐学的学科性质出发，如果说音乐技术理论学科与民族音乐学的关系，是属于音乐学研究课题的“内部结构理论”（音乐本体）的话，那么无论是广义的文化人类学还是狭义的文化人类学，与民族音乐学的关系就属于音乐学研究课题的“外部结构理论”（音乐载体）了。也正是这后一种性质关系的强调，才使得民族音乐学既在音乐理论科学中又在社会科学中树立起了它的学科形象。

现代民族音乐学的基本理论与方法，其主要理念和核心内容事实上大都来源于文化人类学而不是民族音乐学自身。例如“音乐是一种文化”、“田野考察基本理论与操作”、“主体观”与“客位观”、“时间与空间观念”、“文化相对主义观念”、“‘声音——行为——概念’三模式”等等作为民族音乐学最重要的学术理念和操作规范，其实都是民族音乐学学科对文化人类学相关学科理念的移植和借鉴，理论与操作的“母源”，都包括在文化人类学的相关理论与方法论中。因此，直接从文化人类学原著获取理论及方法论经验，与文化人类学学者交流或合作，应当是民族音乐学学者开阔学术视野、立于学术前沿的一个重要途径。

据此，在民族音乐学研究领域自然应当强调，真正要辨识、理解、掌握和运用这些文化人类学的基本理论与方法，除了要认真学习那些理论与实践结合较好的民族音乐学（音乐人类学）学者的论著之外，还需要尽可能结合中国传统音乐和民族民间音乐研究实践，去寻踪国内外文化人类学理论与方法的历史总结，追踪文化人类学理论与方法的当代发展，从“母源”体系学科理论及方法中去直接吸收、消化和实践与民族音乐学理论及方法相关的方法论营养和程序操作经验。

二、民族音乐学与民族学

民族音乐学的学科名称，最初由“民族学”和“音乐学”两个学科词汇复合而成。尽管现代部分民族音乐学家并不完全满意“民族音乐学”这一学科名称和译名的概括性，但它与民族学这一社会科学的密切关系则是不可回避的事实。迄今，国内外不少民族音乐学家依然在广泛使用这一学科名称的事实，就足可证明民族学向这一音乐理论学科渗透所发挥的巨大影响和历史作用。

民族学是研究民族起源、生存和消亡的科学，它广泛地研究世界各地各民族的形成、发展、相互关系和消亡规律。它是文化人类学最重要也是最主要的分支学科，在文化人类学界甚至有学者就将民族学视为是狭义文化人类学，因为研究“民族”就是研究“人类”的基本成员以

及这些人类基本成员的社会发展历史过程。它的研究课题和内容与民族音乐学的研究课题和内容直接关联，不同国家、不同民族的音乐地域个性、民族个性、区域风格和民族风格等文化特质，都直接与民族的形成、发展和生存环境密切关联，如若不深入地认识和理解一个民族的历史和现状，实则无法真正地认识和理解这一民族所拥有的传统音乐及其相关文化。

根据马克思关于民族形成的观点来看，“民族”是一个历史范畴，它是人类社会群体生产力发展到一定阶段的产物。马克思在《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》中指出：“当结合在一个政府之下的部落融合为一个统一的整体时”，“民族方始产生”。[①]马克思这一关于“民族”形成的意见，对民族音乐学研究对象的民族性的确定以及“民族音乐构成”的范围和包容性，都具有科学的界定意义。因为只有民族产生了，作为这个民族的音乐，才可能构成独有的与其他民族的音乐有所区别（相异）的民族性品格和特质。作为社会群体发展到一定阶段而形成的民族，其形成之前的音乐，应当属于史前音乐或原始音乐范畴。因此，在对一个国家或一个民族的音乐发展史的描述和论述之中，不宜在音乐发展的任何时期都套用“民族音乐”的概念。

①马克思《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，人民文学出版社1965年版。

此外，一个民族的演进和发展，很大程度要取决于这个民族的经济水平和文化程度，而这个民族的传统音乐文化，则恰恰要受这两方面因素的影响和制约。因此，一个民族音乐学家要探讨某一民族的某些音乐事象的发展规律和动向时，脱离民族学关于这一民族发展状况的研究材料和民族志调查材料，显然不可能达到科学的预期目的。比如，关于近现代中国各少数民族传统音乐构成的研究，不仅最初是伴随民族学（文化人类学）性质的课题和全国少数民族社会历史调查研究开始起步的，而且其后的各项课题研究选择，大都也是建立在民族学调查资料和民族学研究成果基础上来展开的，20世纪30年代，凌纯生等人完成的关于黑龙江赫哲族民歌及萨满神鼓乐考察和西藏藏族的大鼓舞及牦牛乐舞考查（图7）、刘咸完成的海南黎族民间乐器口弦的调查与研究等，就是此类伴随民族学（文化人类学）研究课题而产生的具体范例。并且，民族学领域中的民族识别和民族确定

图7 中国早期民族学调查采集的藏族乐舞资料（1932）

课题，也从范围上限定了一个民族音乐构成的种属对象选择和音乐构成内容的分析及解释，而任何民族音乐种属的历史渊源和发展线索探求，也需要大量参考有关民族历史渊源和发展线索的考察材料和研究材料，才可能有所收获；古代某些包含在民族志性质资料中的各民族传统音乐舞蹈材料，至今仍是各民族音乐构成研究的重要历史资料和史学注释对象。

当代民族音乐学家蒂莫西·赖斯所谓“经典”民族音乐学研究模式中的“历史构建”内容，实际上是渊源于民族学（文化人类学）的人类文化起源与发展理论的一种观念，只要我们认真阅读蒂莫西·赖斯的前辈、美国文化人类学历史地理学派奠基人博厄斯所著《原始艺术》，就可以清晰地看出“历史构建”思路与文化人类学“原始”社会群体的艺术史研究，有着多么直接的联系。因此，民族音乐学学者如果真的要按照蒂莫西·赖斯民族音乐学重建模式中的“音乐形成过程”内容的思路去进行研究，回答“人们是如何创造音乐”或“人们是如何历史地构建、社会地维持和个人地创造与体验音乐”[①]，那么民族学（文化人类学）的历史渊源与发展线索的考察与研究、历史民族志性质资料中的各民族传统音乐舞蹈材料，当自然是民族音乐学相关课题研究不可或缺的重要“历时性”材料。

①赖斯2006年在中央音乐学院、中国音乐学院讲学，对其民族音乐学“研究模式”进行了讲解。另可参见蒂莫西·赖斯《关于重建民族音乐学》，汤亚汀译，《中国音乐学》1991年第4期；李卫《解读蒂莫西·赖斯的经典民族音乐学研究模式》，《交响》2007年第3期。

其次，一个民族传统音乐的形成与发展，往往不可避免地要与其他民族传统音乐的形成和发展发生复杂的交汇融合联系，而这种复杂联系，在多数情况下又是建立在民族学意义上的部落融合与民族融合基础之上的。历史上部落之间和民族之间的融合，常常会带来相关民族传统音乐的变革和发展。例如，中国魏晋南北朝时期，北方民族与中原民族大融合的格局形成之后，就为其后隋唐时期各民族音乐文化在中原地区的交汇融合，奠定了必要的社会基础，西域地区异族乐人进入中原地区活动，所传音乐文化被中原汉族音乐文化吸收和消化，从而推动了隋唐时期燕乐的空前发展和繁荣；明清时期，统治者在边疆地区实行“改土归流”策略和军屯、民屯之类的屯田移民政策，大大地促进了边疆地区民族音乐文化与中原地区汉族音乐文化的变迁与交融，使其全国各地的音乐文化与各民族生活区域分布势态一样，总体上呈现出“多元一体化”的格局。在云南地区，各民族传统音乐文化的共存与共融发展，迄今已造就了极为灿烂的各民族音乐文化。像汉、白、纳西、彝等民族所共同拥有的代表乐种“洞经音乐”那样，该地区相当一部分民族音乐学研究项目的最终完成，都避免

不了民族学意义的民族融合、移民问题与经济文化交流等方面诸多文献及研究资料的使用和参考。

再说，由于文化人类学理论与方法对民族音乐学理论与方法有着“母源”性质的直接影响与关联，所以民族学的研究方法与民族音乐学的研究方法在许多方面也都有相近和类似之处。例如，民族学对某一民族进行直接观察和描述的“田野作业”方法，与民族音乐学的基础研究工作——音乐志的直接观察和描述的实地调查方法，在观念上和程序上都完全相通；民族志观察和采集对象的中心是民族群体及其社会经济文化活动，其中也包含不少该民族群体的音乐文化生活及其音乐本体构成内容，而民族音乐学实地调查所观察和采集的对象，就是以该民族群体为中心而展开的具体音乐生活和音乐类型，这就使得民族音乐学研究的实地调查无法脱离音乐操纵者民族群体本身去进行音乐和音乐生活的鉴别和研究。这样，二者观察所接触的音乐文化操纵对象主体，实则是相同环境中的相同对象主体，因此民族音乐学的实地调查理论和方法，完全可能从民族学（文化人类学）的田野作业理论和方法中吸取到更多的方法论经验。

事实上，这种方法论经验早在20世纪80年代“民族音乐学”学科还未在中国兴起之前，就已在中国民族民间音乐理论工作者的研究实践中有了突出表现。例如，20世纪50年代中央音乐学院方暨申先生在贵州南部侗族地区以“住居”方式进行融入式“主位”与“客位”考察，对黔东南地区侗族大歌和拦路歌等做出的细致考察与研究[1]，即属此类表现的具体范例。可以说，在四十多年后的今天，我们再来阅读这些当时称为“民族民间音乐研究”的相关调查研究成果，其所含“民族音乐学理论与方法”的学术分量，并不逊于当代某些民族音乐学理论与方法的“宣言”式论文。这也是笔者认为中国20世纪80年代以前的“民族民间音乐研究”，完全可以名正言顺地纳入“民族音乐学”范畴的一部分无可辩驳的实证材料依据。

①方暨申《侗族拦路歌的收集与研究报告》，《音乐研究》1958年第4期。

厘清民族学（文化人类学）基本理论及方法与民族音乐学基本理论及方法的关系，可以帮助我们更深入地认识民族音乐学基本理论及方法的真实渊源，直接到民族学或文化人类学学科理论及方法中去寻觅其系统存在和实践价值，从而将之用以验证当下民族音乐学理论家们宣称的“理论及方法”（包括本书），是一种准确或比较准确的借鉴移植和实践性创新，还是一种回避理论来源与事实来源而不见具体科研实践验证的浮躁学风和急功近利的宣扬。

三、民族音乐学与社会学

社会学(sociology)作为广义文化人类学的下属学科,是一种着重研究人类社会发展规律的科学。它从人类社会的整体出发,透过社会关系和社会行为来研究社会的结构、功能、发生、发展规律。由于民族音乐学在研究有关民族的音乐及音乐生活时，必须要涉及相关民族群体的社会内容和这些音乐及音乐生活与社会体制之间所发生的密切联系的内容，所以民族音乐学与社会学在学科之间发生诸多联系,就成为学科交叉发展和不断完善的一种必然趋势。社会学的研究成果不仅常常为民族音乐学所参考和借鉴，而且研究方法也常常为民族音乐学的研究所吸收。

在研究成果方面,社会学关于社会群体组织构成方面的理论和研究成果,可以帮助民族音乐学研究者加深对城市和乡村某些民间音乐社团构成及其音乐活动的认识和理解。在中国传统音乐或民间音乐的各门类中,有很多类型或品种的音乐演绎活动都由社会演艺团体性质的戏班、乐社、歌队所操纵和实施,这些音乐演绎活动,大都包含着相当丰富的社会学内容,因此对其组织结构和音乐程序进行分析研究,就需要参考相关社会学材料、艺术社会学材料并进行社会学性质的分析和调查。

例如,在对中国社会历史中的音乐操纵群体“乐户”的研究方面,近年来就有《乐户:田野调查与历史追踪》[①]、《山西乐户研究》[②]等社会学性质著述和具有突出社会学特征的音乐学研究成果问世。前者《乐户:田野调查与历史追踪》,以社会学的学科视野，对中国历史上社会阶层中具有鲜明传统乐舞职业特色的“贱民”乐户进行研究,作者认为:乐户是“贱民”中“最为突出的一种”,“是唯一能把统治的最高层与被统治的最底层连接起来的阶层”，透过乐户的社会学研究,可帮助人们“进一步了解传统中国的底层社会”,而尽快掌握这一社会底层乐人的现状与历史,进行现存乐户的调查与历史追踪,则是留给当代社会学的一个“最后的机会”。后者《山西乐户研究》,以音乐学——音乐史学包容社会学等学科理论及方法的视野，通过对中国山西乐户的历史与现状的考察(图 8),

①乔健、刘贯文、李天生《乐户:田野调查与历史追踪》,江西人民出版社2002 年 8 月版。

②项阳《山西乐户研究》，文物出版社 2001 年 10 月版。

图 8　山西上党乐户后人行业祭祀

以历代“乐籍制度、乐人为主脉对中国音乐文化传统进行梳理，从文献学、社会学、民俗学、音乐学、历史学、考古学等层面对这一群体在历史上各个时期的自下而上方式、社会地位、信仰崇拜、组织形式进行全方位的研讨”，并从音乐学的角度作出了新的解释。显然，这些与传统音乐和民族音乐相关的音乐操纵群体研究成果，倘若离开了相关社会学研究成果及理论与方法的借鉴和具体实践，其调查研究的目的和相关认识，将很难达到预设的学术高度。

再如，社会学关于某一社会结构中某种婚姻形态的调查研究成果，对民族音乐学关于这一婚姻形态中所用情歌和婚嫁音乐的本质及特征认识，也具有重要参考价值。像《布依族“情歌”的传统形态及其与民族婚姻的渊源关系》[①]、《互助土族传统婚礼音乐中的人物角色分析》[②]这样的民族音乐学研究论文，必然要以社会学性质的社会结构和婚姻形态调查材料为客观依据来展开论述。前一篇论文在研究布依族情歌“浪哨歌”的过程中，就从社会学角度切入并联系了布依族婚姻习俗“浪哨”的相关材料，指出“浪哨”渊源于布依族“原始的婚姻形态”，是一种具有群婚制痕迹的“古俗遗风”，“浪哨歌”也就成为此类社会结构婚俗中“以歌寻配”的传统情歌形态。后一篇论文，则以社会学理论及方法的观察视野，对土族婚礼音乐中的三方人物（婚姻双方及宾方）进行了分析，指出“婚礼中每个角色独特的地位、作用、身份、环境、心态都直接决定着婚礼歌的某些重要特征”，“每个人扮演着牺牲性的角色、唱着特定的歌”……这些针对相关民族具体民俗和民歌种类的观察、分析和认知，都明显地带有社会学调查研究的思维模式和方法论色彩。如果再从世界观的角度来做宏观认识，那么社会学关于人类社会发展阶段的有关理论学说，对民族音乐学学者认识和探讨某一民族的传统音乐品种和音乐生活在某个社会历史阶段为何兴起、繁荣或衰退、消亡，也具有重要的指导意义。

①李继昌《布依族“情歌”的传统形态及其与民族婚姻的渊源关系》，《音乐研究》1987年第2期。

②祁慧民《互助土族传统婚礼音乐中的人物角色分析》，《音乐文化》2000年版。

在学科研究方法设定方面，社会学的调查研究方法和统计学原理，对民族音乐学的方法论建设一直产生着重要影响。民族音乐学实地调查理论及方法实施时所采用的多侧面观察法、多形态访谈法，都与社会学的实地调查理论及方法相关，其中要求调查者在面对某一音乐事象时，要采用链锁式的“问卷”方式，由此及彼、由表及里地对相关音乐本体和音乐社会环境进行深入追寻——这种从“第一问卷”连续若干“后续问卷”的调查程式，就是从社会学理论构架中引进的一种具体方案和方式[③]。此外，民族音乐学调查研究实践对调查对象

③〔美〕艾尔·巴比《社会研究方法》，李银河译，四川人民出版社1987年版。

取“量”分析的规定和统计，也愈来愈受到民族音乐学理论实践者的重视和运用，这种通过无数“量”的积累来进行统计学处理、变量分析和个案抽样观察，进而把握相关音乐事象特征和演变规律的研究方法，也是社会学理论和方法对民族音乐学的一种渗透和介入。例如《对少数民族部分在校学生学习民族音乐的调查》[1]一文，就采用这种社会学的“问卷”调查、定量统计学方式，对哈尔滨市两所“民族学校”（民族中学和民族师范学校）的在校生，进行了关于学习“本民族音乐”情况的调查，其调查程序采用了“你喜欢本民族民歌吗？”“你现在会唱多少首民歌？”“哪些音乐类型是你喜欢的？”等序列式社会学“问卷”方式，并同时用若干统计表展示其相关问卷不同答案的数量、比例和量化结果，以其“量”的参数为依据而得出“质”的判断和结论。可以看出，这一民族音乐学性质的调查文本，处处都显示出对社会学调查研究理论和操作方法的学习和借鉴。

①张静泰、吴彩霞《对少数民族部分在校学生学习民族音乐的调查》，《艺术研究》1991年第3期；亦可参见伍国栋编著《20世纪中国音乐史论研究文献综录·中国少数民族音乐卷》（人民音乐出版社2006年版）所收全文。

当然，研究者也必须看到，如果在民族音乐学研究中不适当、机械地强调某些社会学观点，也可能导致研究者误入歧途。例如，简单地、静止地将民族音乐学观察到的某些个别或暂时的音乐事象，看成是代表特定阶级利益和感情的产物而忽视其普遍性和共性特征的存在；或者简单地套用社会经济和技术发展水平对传统音乐的直接作用，夸大其对音乐事象的绝对影响而无视某些音乐事象作为一种精神文化现象具有跨时代的延留特征，这些都可能导致研究者落入庸俗社会学研究思路的陷阱。

四、民族音乐学与民俗学

民俗学（folklore）是一门与民族音乐学息息相关的社会科学，对这一学科的界定，目前尚有多种阐释。如果对它作广义的界定，那么民俗学应当是研究各个时代、各个民族人民大众社会生活、文化知识和风俗习惯的科学；如果对它作狭义的界定，那么民俗学则是研究人民大众民间社会生活中信仰、习惯、仪式、祭祀和禁忌等各种民俗事象的社会科学。

人民大众的民俗活动，有着极为久远的历史，而民俗学的年龄，则相当年轻。民俗学作为专门的学科名称，在19世纪中叶出现于英国。它首先由民俗学

家、考古学家威廉·汤姆斯(W.J.Thoms)于1846年创用,其原意是"关于民众知识的科学"。1878年10月,在英国伦敦成立了世界上第一个研究民俗的学术机构——"民俗学会",从此这一学科名称便逐渐在国际上得到通用。在当代文化人类学界,一般认为民俗学是民族学和社会学的一个分支学科。

从发生学的角度来说,人类远古的民俗和音乐是共时共生的一个整体,所有的音乐都是实用性的,都包含着民俗内容。对民俗与音乐的这种共存关系,中国人很早就有了科学的认知,民俗的基本内容之一——民间"风俗",在先秦时代即被称为"风",成为人们心目中与音乐共存并可以用来代替音乐称呼的概念。当时的文献典籍多将各地不同特点的民间歌曲概称为"风",认为这些歌曲足可代表各地民众特有的民情风尚。所以,当时出现的古典诗歌总集《诗经》,即把十五国民间歌谣统为一类而称为十五"国风";而采集各地民间歌谣的举动,也被视为是一种"诗以言志,采录而观览之,则风俗之美恶可见"[①]的工作来发扬光大。到了两汉时期,"风俗"一词在文献史籍中仍被作为各地民间歌曲的总名称来使用,如《史记·乐书第二》说,"以为州异国殊,情习不同,故博采风俗,协比声律,以补短移化,助流政教",其可以"协比声律"的"风俗",特供"天子躬于明堂临观"[②],显然指的就是以民歌为主的礼仪音乐和民间音乐演示。随后,中国各朝代历史文献在记录某一民族或地区的民间音乐或传统音乐时,逐渐将其包含在有关民族或地区的"风俗"或"民风"条目中,这样"风俗"概念才渐渐与音乐分离。但民间音乐作为民俗事象的一种表现,至今依然被包含在民俗学的观察视野之中。

①《礼记·王制第五》:"命大师陈诗,以观民风。"引陈澔注。

②司马迁《史记》,李全华标点,岳麓书社1988年版,第155页。

由于民间音乐从一开始即包含在民间风俗之中,被"风俗习惯"所左右,因而作为"人类行为"的一种表现,至今仍是人类学、民俗学所关注的民俗事象之一。"遍及全世界的传统习俗融汇了详尽入微的人类行为,这些行为比任何一个个人的行为——不管这个人的行为有多么古怪异常——更令人感到惊奇。当然,这只是事实的一个微不足道的方面,更为重要的是,我们必须看到,风俗习惯对人的经验和信仰起了决定性的作用,而它的表现形式又是如此千差万别。"[③]所以,如果用广义的风俗观来看待任何民族的民间音乐,那么每一个民族的民间音乐都是风俗音乐,任何民间音乐都不可能脱离某种土风民俗而独立生存和传播。对于民族音乐学工作者来说,实在是不存在与民俗生活不发生密切联系的民间音乐。如果从研究视野关注对象的角度来看,民俗与民间音乐

③〔美〕鲁思·本尼迪克特《文化模式》,张燕、傅铿译,浙江人民出版社1987年版,第1页。

的密切联系决定了民俗学与民族音乐学的密切关系，反过来说，民俗学与民族音乐学由于有着共同的文化人类学渊源，尽管它们在研究对象和内容上各有侧重，但仍然经常发生内容和题材上交叉、研究成果互补和研究方法借鉴的现象(参见【原著选读】《关于习俗的科学》)。

在民俗学的研究对象中，音乐舞蹈项目历来是备受关注的一个领域，无论是早期的民俗学还是当代民俗学，都概莫能外。例如，英国《大英百科全书》将民俗学研究领域分为“信仰与习惯”、“传说与俗语”和“艺术”三项，其中“信仰与习惯”一项包括有“跳舞”；“传说与俗语”一项包括有“儿歌”、“流行歌”；“艺术”一项包括有“带歌曲的民间音乐”、“民间戏剧”。[①]现代日本民俗学家后藤兴善在《民俗学入门》一书中，将民俗学的研究领域分为“物质文化”、“社会文化”、“语言文化”和“精神文化”四大部分，其中“物质文化”部分包括“跳舞”；“语言文化”部分包括“民谣”(含“歌手”、“摇篮曲”、“劳动歌”、“恋歌”、“酒宴歌”)、“说唱故事”(含“说唱人”、“怨曲”、“祭词”、“快书”、“三弦伴奏的说唱曲艺、乡村小戏”；“精神文化”部分包括“美学”(含“音响艺术——歌与音乐、音声观、曲调、乐器、音乐的记号”等)。中国当代民俗学家乌丙安在《中国民俗学》(图 9)一书中，则将民俗学的研究领域分为“经济的民俗”、“社会的民俗”、“信仰的民俗”和“游艺的民俗”四大类，其中“游艺的民俗”一项，即包括“唱歌谣”、“歌舞”、“乐舞”、“民乐”等[②]与民族音乐学同样关注的对象。

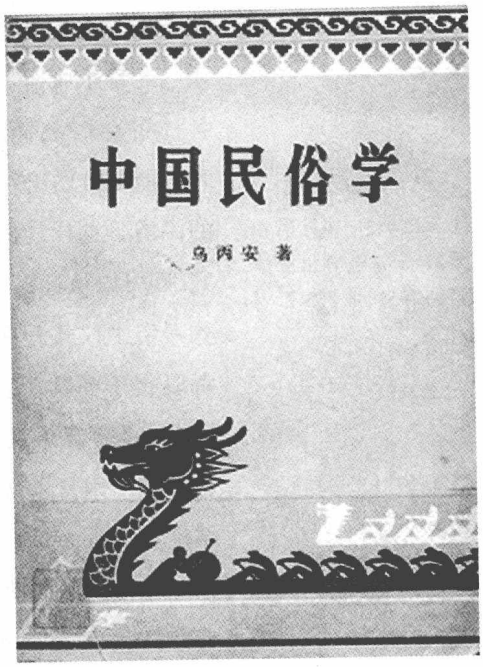


图 9 《中国民俗学》书影

①参见张紫晨《中国民俗与民俗学》。

②乌丙安《中国民俗学》，辽宁大学出版社 1985 年版。

以上所列中外学者关于民俗学研究对象包括各种民间音乐类型的事实，既说明了民俗学与民族音乐学这两门学科确有一部分相同的研究对象和共同关心的研究课题，同时也说明了民间音乐无论在历史上还是在现代社会生活中其客观存在本身就是一种民俗现象。由此，我们即如是说：民间音乐是民俗内容表现的颂歌，民俗活动则是民间音乐活动的舞台。

由于研究对象和研究课题的交合，使得民族音乐学研究者在其科研实践中愈来愈重视吸收和借鉴民俗学的研究成果。民俗学研究成果中的礼仪、婚嫁、丧葬、祭祀等课题内容，在民族音乐学研究者视野中，既可以作为关于风俗

音乐研究课题的文化环境依托来理解，又可以作为其文化构成材料来引用；民俗学某些关于民俗事象历史、变异和意义的科学论证，也常常可以帮助民族音乐学研究者加深对某一民间音乐事象本质的认识和理解，进而再从中去寻求某些科学解释和理论依据。例如，民俗学关于民俗事象的分类学认识，就对民族音乐学关于风俗音乐的界定和分类研究有参考价值，从而不至于将“风俗音乐”和“音乐风俗”两种概念混为一谈，因为前者是从民俗的角度来认识音乐的各种相关类型；而后者是从音乐的角度来认识相关民俗的音乐内涵。由此，也才可能相继做出“民俗音乐是民俗中的音乐品种；音乐民俗则是以音乐为中心的民俗”[①]这样的概念划分和分类学认知。再如，关于“丧歌葬歌”的喜乐主题研究，即可以从远古时代丧葬以乐陪葬的习俗获得历史性和功能性的启示，从丧葬习俗中仪式程序的操作获得某些音乐文化内涵显影，从而才相继得出“生者以丧乐葬歌颂赞死者，归根结蒂是生者企望自己生活得更加和睦幸福”，由此“丧葬音乐又转化成为生者的颂赞”，“许多民族社区成员，才在葬俗中最后作出用喜乐欢歌的丧葬音乐来送走自己亲人的乐观选择”[②]这样的判断和结论。

①伍国栋《中国民间音乐》，浙江教育出版社1995年版，第253页。

②伍国栋《中国民间音乐》，浙江教育出版社1995年版，第252页。

再者，民俗学和民族音乐学都特别强调要深入社会生活现场去进行实地考察，从中取得真实可信并具有较强说服力的第一手材料，都视这些第一手材料为相关研究课题的基本依据及学科特色的基本体现，因而这两门学科都将实地考察作为学科理论建设的基本内容，其具体程序、原则和操作方法也比较接近。仅就此点而论，也可以看出民俗学与民族音乐学之间所具有的学科血缘关系。

当然，民俗学与民族音乐学毕竟是两门不同性质的学科，民俗学不可能像民族音乐学那样，对民间音乐本体的内部结构和艺术品格进行详尽的具有音乐形态学特征的分析；而民族音乐学也不可能像民俗学那样，将研究视野完全集中在民俗事象去进行脱离音乐事象本体结构的描述和分析。因此，这两门学科的交叉影响主要体现在内容上的取长补短、含义上的互为训释和方法论上的相互借鉴。

【原著选读】

关于习俗的科学（译文参考）*

人类学是一门以人这一社会动物为其研究对象的科学，它注重研究人的身体特征，人所创造的工业技术以及将人类各个共同体区分开来，分属不同传统的那些风俗习惯和价值观念。

在各门社会科学内，人类学的一个显著标志是：它不仅对我们自己所生活的那个社会，而且也对其他各个社会展开严肃认真的研究。就人类学的这些宗旨而言，任何一种择偶和生育的社会规定——不管是达雅克人的[1]与我们的文明毫无历史联系的习俗，还是我们自己的习俗——都具有重要的研究价值。人类学家们认为，我们的习俗和新几内亚部落的那些习俗只不过是为探讨同一个问题所提供的两种可能的社会图式。作为一个人类学家他必须避免厚此薄彼的倾向。人类学家关心的是整个人类的行为，不单单是一种传统(如我们自己的传统)所塑造的行为，而是无论什么传统所塑造的人的行为。人类学家感兴趣的是体现在各种不同类型的文化中那包罗万象的人类习俗。其目的乃在于理解各种文化的变迁和分化，理解文化的各种表现形式，以及各族人民的风俗习惯在人生活中所起作用的方式。

现在，人们尚未共同地承认，习俗应是一个十分重要的研究课题。我们以为，只有人类大脑的内部作用才是唯一值得研究的，而风俗习惯，根据我们的想法，充其量也只不过是被谈腻了的行为。但事实恰恰相反。遍及于全世界的传统习俗融汇了详尽入微的人类行为，这些行为比任何一个个人的行为——不管这个人的行为有多么古怪异常——更令人感到惊奇。当然，这只是事实的一个微不足道的方面，更为重要的是，我们必须看到，风俗习惯对人的经验和信仰起了决定性的作用，而它的表现形式又是如此千差万别。

没有人会用不受任何影响的眼光看待这个世界，人们总是借助于一套确定的风俗习惯、各种制度和思维方式来观察这个世界的。即使在哲学探索中，人也不可能超越这些俗套；他的真假观念仍然与特定的传统习惯有关。约翰·杜威[2]曾经严肃地指出，任何习俗在塑造个人行为方面所起的作用远胜于个人可能影响传统习俗所作出的任何努力。正如一个婴儿从他母亲口中所学到的词汇总数大大超过了被吸收进家庭习语中婴儿本人的牙牙之语。当一个人认真研究那些不受干扰自行发展的社会秩序时，这个比喻就成了精确而实事求是的观察评语。个人生活史的主轴是对社会所遗留下来的传统模式和准则的顺应。每一个人，

【原著选读】

从他诞生的那刻起，他所面临的那些风俗便塑造了他的经验和行为。到了孩子能说话的时候，他已成了他所从属的那种文化的小小造物了。待孩子长大成人，能参与各种活动时，该社会的习惯就成了他的习惯，该社会的信仰就成了他的信仰，该社会的禁忌就成了他的禁忌。每一个孩子，一旦呱呱落地就生活在和他拥有相同习俗的人群中，任何一个出生在东半球的孩子不可能一生下来就获得与西半球的人同样的习俗，哪怕这种雷同只达到千分之一的程度。在我们看来，再没有一个社会问题像理解社会习俗这样迫切而成为我们义不容辞的责任了。我们只有真正认识了人类风俗习惯的规律及其各种不同的表现形式，才能搞清楚人类生活中许多纷繁复杂的事实。

然而，要使关于习俗的研究取得成效，我们只有接受某些基本的前提，其中一些前提曾遭到人们的猛烈攻击。首先，任何一种科学研究都要求研究人员对自己所选择的这个或那个研究项目不带有任何的主观倾向性。在那些争议较小的领域，诸如对仙人掌或白蚁或星云性质的研究，人们所采取的必要的研究方法是收集有关的资料，并注意一切可能不同的形式和条件。我们以为，这样，我们就能把握天文学的规律和群居昆虫的习性。然而，唯独在对人本身的研究中，各门主要的社会科学却以对某一地区性变种，即西方文明的研究取代了对整个人类的研究。

只要这些区别，即我们同原始人之间的区别，我们同野蛮人，以及我们同异教徒之间的区别在人们的头脑中占统治地位的话，那么，按人类学的学科性质来看，人类学是不可能存在的了。为此，我们必须首先改变我们原来的想法，并达到这样一个境界，即我们不再以我们自己的信仰来反对我们邻邦的迷信行为。我们有必要承认，这些建立在相同的超自然基础上的制度与我们自己的制度一样应该看做是人类的一部分而加以研究和探讨。

---

①达雅克人系东南亚加里曼丹岛的居民，部分住在内地山区。——原译者注。

②约翰·杜威(John Dewey，1859—1952)，美国教育家、实用主义思想家。

*节选自〔美〕鲁思·本尼迪克特《文化模式》第一章，张燕、傅铿译，浙江人民出版社1987年版，第1—2页。

五、民族音乐学与地理学

地理学(geography)是一门古老的学科,它是描述和研究地球地貌、自然区划、人类生产区域组合和社会区域组合及其组成要素的空间科学。中国和希腊,被学术界公认为是世界上兴起地理学最古老的国家。在中国,“地理”一词,首先出现于《易经》,而《尚书·禹贡》、《管子·地员》、《山海经》、《水经注》等历史著述,则被学术界列为世界地理学发展史中的早期重要文献。20世纪中叶以来,现代地理学的基本内容通常包括自然地理描述和人文地理描述两大部分。由于民族音乐学描述和研究的音乐对象(特别是其中的民间音乐类型),在留存和分布上总是依赖人类社会群体生活而表现为一定的自然空间区域范围,而且这些音乐事象又无时无刻不受赖以生存空间范围的自然环境和人文环境的影响和制约,所以民族音乐学势必会与地理学及其有关分支学科,在基础理论和方法论上发生相关的必然联系。

首先,地理学描述的不同范围和不同地貌的自然地理区划环境(自然地理学分支),常常是民族音乐学描述音乐种类分布,音乐风格、音乐文化类型的地理空间区划的依托。地理学所区划的地理位置,使一个地区、一个国家的音乐事象,都有可能按照种属关系来进行空间方位确定,在有关民族的音乐志或音乐概述撰写中,都需要首先尽可能详细、准确地进行音乐种类分布及其传播的地理方位描述,接着撰者才可能继而导入有关音乐事象其他层面的描述和分析研究;并且音乐事象地理方位的准确划分,还能够显示出音乐的不同风格特征和不同文化类型,这就使得人们可以从地理方位和人文环境上,对不同音乐类型布局的音乐风格特征进行初始的区域性比较和区域化认知。

就此方面而论,对民族音乐学理论曾产生深刻影响的西方人类学历史地理学派,在早期相关研究和著述中就已充分注意到与此关联的事实。人类学历史地理学派奠基人弗朗兹·博厄斯在实地考察材料的综合分析基础上曾经指出:“原始音乐是依地区而异的,而各个地区之内的音乐都有其共同的基本特色”;“我们可以将音乐分为几大地区,音乐艺术是分地区向前发展的,各大音乐区域还可按地方特色进一步划分为小区,这种情况和装饰艺术相似。从现代欧洲的民间音乐中,可以清楚地看出各国民族音乐的特色”[①]。这是一种涉及艺术起源理论的典型的历史地理学观点。

①〔美〕弗朗兹·博厄斯《原始艺术》,金辉译,上海文艺出版社1989年版,第325—326页。

中国的古代音乐文献，则早在两千年前就连续不断地注意到民间音乐风格的地理学分布事实，其中有关“十五国风”(《诗经》),“东音”、“南音”、“西音”、“秦音”和“北音”(《吕氏春秋》);“吴歌”与“西声”(《魏书·乐志》);“九部乐”和“十部乐”(《隋书·音乐志》、《旧唐书·音乐志》);“北曲”与“南曲”(《南词引证》);“秦声”、“赵曲”、“燕歌”、“吴歈”、“越唱”、“楚调”、“蜀音”和“蔡讴”(《方诸馆曲律》)等各种不同风格音乐的表述,也是这种音乐地理方位及其地域音乐风格区划的认识反映。至于中国近现代所见各种传统音乐留存,无论是民歌还是器乐,无论是说唱音乐还是戏曲音乐,都在分布和风格上鲜明地体现出地理方位各不相同的地域范围特征。20世纪80年代以来,中国民族民间音乐研究中关于“民歌色彩区”划分的描述和研究①,结合中国地理学某种区域划分认识和内容来安排中国民间音乐类型和种类的描述与研究②,就属于此种地理方位音乐风格划分性质的研究课题。

①苗晶、乔建中《论汉族民歌近似色彩区划分》，文化艺术出版社1987年版。

②参见胡小满《中国民间音乐》,河北教育出版社2005年版;蒲亨强等《中国地域音乐文化》,陕西师范大学出版社2007年版。

其次,地理学所区划的不同地形地貌,使我们对一个地区或一个国家的传统音乐事象,还可能从另一角度去进行空间地貌区划,从宏观划分角度来说,那就是被纳入海洋文化的沿海音乐,被纳入流域文化的河湖周边平原、河谷地区音乐以及纳入高原文化的山地音乐。就中国各民族民歌而言,据此即可能按全国自然地理空间地貌区划,划分为东南沿海民歌,黑龙江流域、松花江流域、黄河流域、淮河流域、长江流域、珠江流域、环太湖流域诸平原、河谷民歌,青藏高原、云贵高原、内蒙古和黄土高原诸高原民歌,天山山地民歌,中南丘陵民歌等。不同的空间地貌环境,常常使其依托的音乐及其相关文化,形成地域性差别,这也是人们已经普遍注意和感受到的事实。例如,中国大陆民族音乐学学者关于黄河流域民歌的考察研究、粤江流域各民族多声部民歌的考察研究,台湾学者吕炳川先生关于山地民族(大陆称之为“高山族”)音乐的考察研究等,就是这种注意力投射并付诸研究实践的成果。

再次,被地理学规划描述的各种自然地理资源,又使人们可能从另一新视野——自然地理资源角度去进行一个地区或一个国家有关音乐事象的区域划分,这样就可以考虑划分出以牧草资源为主要生计的游牧区音乐,以稻粟等作物为主要生计的农耕区音乐,以河、海鱼产为主要生计的渔业区音乐,以林木资源为主要生计的林业区音乐等等。不同国家或不同民族居住地的自然地理环境和资源,常常是造就不同音乐品种的物质条件基础,人们依据不同自然环

境和资源，采用相应生产方式去进行开发，同时即创造出相应的音乐类型。例如，在民间生活中呈自然状态的各种劳动歌曲（林区号子、牧歌、秧歌、茶歌、田歌、猎歌、渔歌等），就是人们在自然地理资源基础上，采用某种生计或生产方式的相应音乐文化产品。甚至某些在民间音乐生活中普及的风俗性乐器，也都与自然地理资源有关，像芦笙、葫芦笙之类的竹管乐器在南方诸民族中盛传，以及竹鼓、木鼓、竹琴之类的乐器在东南亚诸民族中盛传，就属此类典型事例。鉴于此，一些民族音乐学家在研究这些民族民间音乐类型时，即自然地涉及相关自然地理环境、资源和相关民族群体的生活生产方式，在音乐行为和音乐风格的考察和研究中体现出了与地理学相结合的一些特色来。

同时，地理学所描述的自然环境，也是民族音乐学学者研究音乐事象兴衰存亡、演化发展、流播传承等课题需要关注的一部分不可忽视的内容。较优越的自然地理条件，往往是形成开放社会经济环境的物质基础，而开放的社会经济环境，又会反作用于自然环境，使其对自然资源的开发和利用的速度加快，手段也更加先进多样，这两者都同时影响和作用于此环境中的音乐事象，使之具有变化迅速的特点，并不断推动、加快某些音乐事象的发展和演变，导致某些音乐品种不能适应现状而逐渐衰退和消亡。与这一势态相对应的则是：较为恶劣的自然地理条件，往往会形成封闭式的社会经济环境，而封闭式的社会经济环境，开发和利用自然物质资源的能力即相对薄弱，其手段也相对单调，传统音乐事象反而在这种地理环境中容易保存和得以延续。这种与经济地理学理论相关的音乐文化现象，在近年普遍展开的“非物质文化遗产”保护与发展工程和科研课题选项及实施中，亦开始得到更多管理部门和研究者的关注。

此外，在生产力较低和科技落后的历史阶段和一些地区，地形因素也可能更多地发挥出限制音乐事象的输出和输入以及传播和吸收的作用：海洋、河流和陆路通道，常常可以疏导音乐事象朝着畅通的方位传播和顺道吸收外来的影响；而高山峻岭则可能成为音乐事象朝某一方位流播和吸收某方位外来影响的屏障。如前节所述“流域文化”中的同流域民歌，其相似性就是由河流通道便于传播、交流而造成的；而各个不同流域所属民歌相互之间的差异，则是这些流域之间的绵绵山脉形成难逾屏障使之传播交流受阻所造成的。《音地关系探微》[1]一文，所举由于秦岭山地的阻碍，陕西南部汉中地区的音乐反而与四川盆地音乐相近的情况；《白族那马支系音乐及其文化构成透视》[2]一文，所述云

①乔建中《音地关系探微》，香港《民族音乐研究》1990年第2辑。

②伍国栋《白族那马支系音乐及其文化构成透视》，《中央音乐学院学报》1993年第3期。

图 10　白族那马人的“打歌”(1984)

南西部白族那马支系的两支“那马”人和“勒墨”人(图 10)因分别居于碧罗雪山两侧的怒江峡谷和澜沧江峡谷,因经济文化交流所限而形成迥异的音乐形式和风格的现状,就属于地形疏导和限制传统民间音乐文化传播交融和独特音乐风格形成的两项个案研究实例。

当然,民族音乐学工作者也应当充分注意到:自然地理因素作用于音乐事象,必须要经过一个联系二者的“中介”环节来实现,没有这个“中介”环节的细致考察与研究,把地理自然环境作为唯一因素,必然会导致问题的简单化、片面性,从而使之落入“地理环境决定论”的陷阱。因为任何单方面的单纯自然地理环境因素作用于音乐事象的见解,都不能提供更为“确切的知识,只是起启发的作用,它没有自己特有的、必须自己努力加以确定和描述的大量事实”,“没有自己的大量事实,就将永远具有寄生的特征”①。这个至关重要并可能提供大量事实的“中介”环节,就是前面已有涉及的“人类的创造性活动”。音乐事象是人类活动的文化产物,人类“不同的公社在各自的自然环境中,找到不同的生产资料和不同的生活资料。因此,他们的生产方式、生活方式和产品,也就各不相同”②。所以,现代地理学的分支学科人类地理学、社会经济地理学将区域观点运用到人类活动方面的思路和方法,与现代民族音乐学区域性音乐文化研究的思路和方法也相当接近,它们同民族音乐学一样,都提倡自然地理和人类社会经济地理相结合的区域性实地考察,通过深入细致的实地考察和所获具体材料来说明和认证相关地区的“区域性”或“区域化”命题,因为只有这种综合性考察,注意复杂而多样的具体内容,才可能科学地描述和研究所涉及音乐对象客体的地域性或区域性特征。

综上所述,地理学强调的区域性、区域化观点,基于地点与地点、地区与地区之间的差别性以及和别的社会现象相互作用的核心观点,与民族音乐学开展区域音乐文化描述以及区域音乐文化比较研究时所采用的基本观点,也是相通和可以相互借鉴、相互吸收的。

①〔德〕阿尔夫雷德·赫特纳《地理学》,王兰生译,商务印书馆 1983 年版。

②马克思《资本论》第 1 卷,经济科学出版社 1987 年版。

六、民族音乐学与语言学

语言学(linguistics)是研究人类语言规律的社会科学,它包含普通语言学和具体语言学两个分支，前者主要从总体上来考察和研究人类语言存在和发展的规律;后者主要从某种具体语言出发来研究该种语言存在和发展的规律。但无论是从总体上来考察人类语言存在和发展规律的研究，还是从某种具体语言出发来研究某种语言存在和发展规律的研究，都与民族音乐学理论及其实践有着十分密切的联系。

首先，一个民族的传统音乐必然要依靠该民族某种具体语言和语言文字来交流、记录和传播,即便是无语言文字依附的传统器乐作品和民间器乐曲，无论是在现实的民间音乐生活里还是历史上早期经历的音乐实践中，仍然主要采用“口传心授”的语言传递方式来传承。假如从总体上来考察人类音乐的起源,那么最早产生的音乐类型之一的歌曲,即是人类声音曲线与语言表达相结合的产物。如果再换一个角度对一个民族传统音乐的“民族风格”与“地区风格”的形成再进行考察,那么也不难发现“民族风格”和“地方风格”的形成与该民族总体语言或具体语言的存在特点也有着许多相关的联系。倘若依照民族音乐学的研究方法和具体工作步骤去进行调查研究(田野作业),那么相关民族的某种音乐名称、概念、行为的特殊语言学含义,也势必要通过该民族具体语言的语音、语义表述的准确了解和把握,才可能达到比较准确的认知和预期的材料采集目的。当调查者在进行民间口头传承的某一具体声乐作品采集,为忠实、准确记录而必须去认识相关民族文化和规范使用的拼音、注音方案时,也需要语言学某些知识和记音技能的掌握,才可能达到比较满意的预设目标。总之,由于人类语言与人类音乐极为密切的关系,致使当今民族音乐学学者在许多研究课题中必然要不同程度地借鉴语言学方法和语言学成果。

其次,语言学中与歌唱艺术关系最为密切并与之直接发生联系的语音学,也是民族音乐学学者们关注的领域。在语音学中,语音系统的“声”、“韵”、“调”理论,在中国传统音乐表演领域和音乐理论领域一直受到重视,中国文论史上出现的若干涉及传统音乐理论的著述,对此也多有涉及。如迄今所知的中国早期声乐论著《唱论》[1]所说“字真,句笃,依腔,贴调”,“凡歌一句,声韵有一声平,一声背,一声圆。声要圆熟,腔要彻满”等,就涉及了语音学的具体内容。另,清

① [元] 燕南芝庵《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》本。

人黄旛绰关于昆曲艺人俞维琛、龚瑞丰演唱经验总结的著述《梨园原》[1],在“曲白六要”一节中也从语音学的角度对歌唱音韵进行了较详细的剖析。当代传统音乐研究和理论工作者,在关于传统声乐作品唱词与曲调关系的研究选题中,也广泛涉及了语言学的内容,音乐学家杨荫浏所著《语言音乐学初探》、于会泳所著《腔词关系研究》等,即属此类课题研究选项的代表性成果。

①[清]黄旛绰等《梨园原》,旧名《明心鉴》,《中国古典戏曲论著集成》本。

再次,语言学中的语义辨析,本是语义学和词典学经常使用的方法,将这种方法运用于民族音乐学,则有助于对那些能够说明民族音乐事象具体含义但一时又难以把握的关键词语进行辨析,方法得当往往可获得意想不到的有关音乐说明和音乐研究方面的重要材料。对于民族音乐学研究者来说,无论是对本民族民间的地方性音乐还是他民族传统音乐的歌种、乐种、曲种、剧种调查,常常会接触到许多难以理解的专门称谓,对此若不进行语义辨析,不仅无法进行基于主位群体文化层面的分类,而且无法进行更深层面的音乐学分析和研究,这样就大大降低了所获研究材料的科学价值和研究价值,特别是在他民族的传统音乐调查研究中,这种方法的运用就显得格外重要。

此外,在中国南方诸民族和世界其他某些民族(如刚果、扎伊尔等非洲国家的民族)的音乐生活中,存在着许多饶有趣味的以乐代语的“乐器说话”现象,若作为民族音乐学的一项研究课题选择,也需要借助于语义辨析法才可能揭示出其中的奥妙。例如,在《白族音乐志》中记述有白族三弦文字口语谱两则,其中一则《光桑纳》,其白语读音和节奏如下:

【关键词链接】

杨荫浏

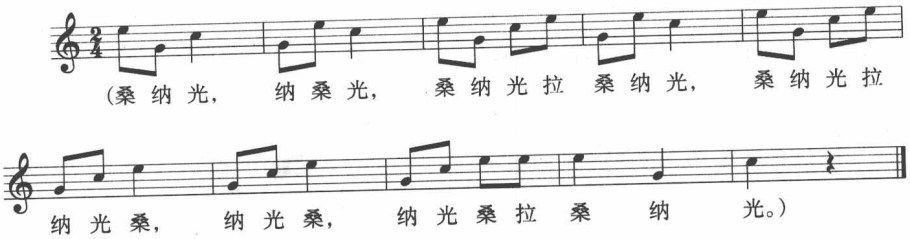
杨荫浏(1899—1984),字亮卿,号二壮、清如,1899年11月10日生于江苏无锡。自幼酷爱音乐,七八岁时即随兄向当地道士学箫、笛、笙、胡琴等乐器,后又跟雷尊殿道士阿炳学习琵琶,12岁入传统音乐会馆“天韵社”,师从社主吴畹卿。同时从美国女传教士L.S.哈曼德习英文、钢琴和西洋音乐理论。1923年入上海圣约翰大学经济系,后辍学回乡任中学教师。1929年应基督教圣公会之聘,先后在南京、杭州、北京等地做赞美诗编辑工作。1936年,任哈佛燕京学社研究员,同时在燕京大学音乐系讲授中国音乐史。1939年至教育部音乐教育委员会工作。1941年9月任重庆国立音乐院教授兼国乐组及研究室主任。抗战胜利后,国立音乐院迁回南京,时兼任金陵女子大学教授。中华人民共和国成立以来,历任中央音乐学院教授,研究部研究员,音乐研究所副所长、所长,中国艺术研究院顾问,中国音乐家协会常务理事,民族音乐委员会主任等。1984年2月25日,杨荫浏病逝于北京。

一生调查、整理和撰写了多种民族音乐和音乐史学书籍、论文。代表著述有《雅音集》、《文板十二曲》、《苏南吹打曲》、《阿炳曲集》、《国乐概论》、《白石道人歌曲研究》、《语言音乐学初探》、《三律考》、《中国古代音乐史稿》等。绝大部分著述都收录于《杨荫浏全集》,该集篇幅浩繁,共13卷170余目,于2010年由江苏文艺出版社出版。

桑纳 光，纳桑 光，桑纳 光拉 纳桑 光，桑纳 光拉 纳光 桑，纳光 桑，纳光 桑拉 桑 纳光。

（注：此谱各字白话读音调值：桑——44 调；拉——44 调；光——33 调；纳——21 调）

若按白语读音调值“念”出此字谱，其结果就是一首白族三弦“三骨干音”（5̣、1、3）音位练习曲：



《光桑纳》文字口语谱，不仅从语言学的语音层面表现出“光”、“桑”、“纳”三字，在白语语音中所具有的音位关系，正好是三弦弹奏骨干音“5̣、1、3”三音的相对音高音位关系，而且还可以继续考察出此口语谱的各字组合，还隐含着“谈情说爱相会玩”的白语民俗音乐性质的语义[1]，这就为研究白族三弦音乐的文化属性以及“茶壶有嘴不说话，三弦无嘴话又多”之类“乐谚”和“白族三弦会说话”这种以乐代语现象，提供了生动、具体的实例和研究线索。

①伍国栋主编《白族音乐志》，文化艺术出版社 1992 年版，第 334 页。

语言学的词源考证方法运用于民族音乐学的研究工作，也往往可以起到探本求源的效果。如近代学者郭沫若对中国甲骨文的“音”与“言”二字进行的词源考证，揭示出在古代“音”与“言”二字同时与一种古老的吹奏乐器相关。在金文中，“音”与“言”可以通用，故而推导出“原始人之音乐即原始人之言语，于远方传令每籍乐器之音以藏事，故大箫之言可转为言语之言”[2]的结论。在《说文解字》中，音作“ ”，言作“ ”，二者字形近似，释文也解释“音也，从言”。这就为初始阶段音乐的语义信号作用、音乐与语言之关系和音乐与语言同时源起的音乐起源论观点，提供出词源学方面的例证，从而可以列为一家之说。显然，词源考证方法不仅是音乐史学家需要采用的一种研究方法，同时对于民族音乐学工作者考察各民族音乐词语的源流，对各民族有关音乐词语进行平行比较以探索其源流和关系的课题来说，仍不失为一种值得运用和提倡的研究方法。

②郭沫若《甲骨文研究》（考古篇），科学出版社 1982 年版。

面对世界上复杂多样的各民族语言，语言学界普遍采用的一种按语言亲

属关系来分类的认知方法——谱系分类法，对民族音乐学性质的中国少数民族音乐研究也很有参考价值和借鉴意义。这种语言谱系分类方法，首先从语言的亲属关系角度将世界各民族语言划分为若干“语系”，接着又按其亲属关系将“语系”再划分为若干“语族”，随后又继续按其亲属关系将“语族”再划分为若干“语支”。由于这种语言谱系分类法，能够帮助人们比较清晰地了解世界各民族语言的亲属关系及其起源和发展过程，故又称为“发生学分类法”。中国是一个多民族国家，各民族语言在亲属关系上有近有远、有亲有疏。按照这一方法来分类，中国 56 个民族即分属 5 个语系、10 个语族、16 个语支，其详细隶属关系可参见本书附录三：“中国各民族语言系属表”。

由于语言系属关系往往可以反映民族与民族之间的族源关系及文化渊源，所以一般来说，语言系属关系亲密的民族，在族源上也是密切的，其传统音乐（特别是民歌和说唱音乐）往往也在音乐形态和文化属性方面表现出某些具有亲缘关系的特征，例如中国少数民族中的侗、水、毛南、仫佬等族，其语言系属同为“汉藏语系——壮侗语族——侗水语支”，族源早期同归属古百越民族，其传统音乐形态（如多声部民歌）特征和文化特征即表现出许多相同之处；苗、瑶、畲三族，语言系属同为“汉藏语系——苗瑶语族”，先民早期同时活动于荆楚洞庭五溪地区，族源上同归属于古“五溪蛮”系统，其传统音乐形态（如“宫、角、徵”三声腔构成）特征和民族音乐习俗文化，也有颇多相同之处。而这些民族与语言系属关系比较疏远的民族（如属“阿尔泰语系——突厥语族”的诸民族）相比较，族源不同，音乐习俗也多有不同，传统音乐相互间即呈现较大差异。迄今所见《苗瑶畲三族民歌音调之比较》[①]、《试论壮侗语诸民族音乐文化的渊源关系与互渗》[②]等著述，就是在此类语言系属关系视野下完成的少数民族音乐研究成果。所以，民族音乐学研究者若以民族划分为单位来进行若干民族的传统音乐考察和研究，即可参照和顺应语言学的这种谱系分类法，将所涉民族的传统音乐或民间音乐按其语言系属关系并从亲疏关系角度切入来进行分类描述和进行族与族之间的音乐比较研究，这也是一种行之有效且具有语言学和民族学特色的民族音乐学理论科研实践。

①蒲亨强《苗瑶畲三族民歌音调之比较》，《中央音乐学院学报》1990年第 1 期。

②范西姆《试论壮侗语诸民族音乐文化的渊源关系与互渗》，《民族艺术》1991年第4期。

第三章　民族音乐学的方法论观念

民族音乐学理论工作者在进行实地考察和案头研究工作之前，首先遇到的具体问题就是用什么样的基本观点和思维准则去认知、把握将要接触的音乐事象和指导即将进行的课题研究。由于这些基本观点和思维准则作为一种总体认识具有宏观的、思辨性的方法论意义，所以这里将它们统称为是民族音乐学的方法论观念。

民族音乐学的方法论观念是各个民族客观音乐现实存在的总体、宏观理念的反映形式，它从民族音乐学的实地调查和研究工作实践中提升而来，接着还要再回到民族音乐学的实地调查和研究工作实践中去运用。在这一过程中，此种宏观思维模式对研究者全新的实地考察和案头研究工作能否取得更大效益和达到预期的科学目的，应该说具有指导意义和作用。由于这些方法论观念包含着丰富的宏观辩证内容，所以这里只能着重对与民族音乐学理论、方法和实践有着直接联系的主体观、价值观、网络观、时空观、质量观等加以论述，并力求结合民族音乐学实地考察经验和具体科研成果，使之更具有独立的学科特色。

第一节　主　体　观

民族音乐学强调要以人类社会共同体中的个体或群体为中心对象来展开相关民族传统音乐的考察与研究，不能仅仅局限于脱离具体社会个体或群体的孤立音响和音乐作品的分析和视听，这就顺理成章地引导出“以人——音乐事象操纵者，为音乐对象主体；

以人的音乐活动——音乐实践内容(声音、行为)和音乐认识内容(理念),为音乐对象客体;音乐事象——即音乐对象主体与音乐对象客体之统一体"这一民族音乐学的方法论观念。我们将这种观念,统称之为民族音乐学的"主体观"。在艺术理论研究领域,针对以往某些脱离艺术主体及其实践活动的理论,不少学者都提出要注意联系人的具体艺术活动来研究艺术和把握艺术的本质。

美学家希尔恩·拉罗说:

历史的和心理学的考察必须恢复到辩证地论述主体,不能再从一般哲学的和形而上学的原理来演绎艺术;必须用归纳心理学的方法把艺术作为人的活动来研究。①

音乐学理论家郭乃安说:

音乐,作为一种人文现象,创造它的是人,享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。因此,音乐的研究,总离不开人的因素。

……

人是音乐的出发点和归宿。②

这就进一步揭示出民族音乐学研究的主体观念核心是人,是个体的人和群体的人。而人作为社会性的主体存在,在音乐事象构成中所具备的无与伦比的客观能动作用和艺术创造能力,应当得到民族音乐学研究者足够的重视和充分的研究。因此,只有步步深入地把握住音乐对象主体的基本形式和内容,深入地触及音乐对象主体的行为和音乐意识,才有可能牢牢地抓住民族音乐学考察和研究成功的科学机会,揭示出所涉音乐事象的本质和规律(参见【原著选读】《音乐学,请把目光投向人》)。

①〔芬兰〕希尔恩·拉罗《艺术起源:心理学和社会学的调查》,周宪等编《当代西方艺术文化学》,北京大学出版社1988年版,第19页注释3。

②郭乃安《音乐学,请把目光投向人》,山东文艺出版社1998年版,第1—2页。

【原著选读】

音乐学，请把目光投向人*

这论题，不是想构建什么体系或阐明什么原理，而是有感于音乐学研究中的某些现实。

音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。因此，音乐学的研究，总离不开人的因素。

音乐学，作为音乐知识的总汇，既包括纵的历史的（亦即所谓历时性的）研究，也包括横的理论的和系统的（亦即所谓共时性的）研究。但无论是历史的或理论的研究，实际都存在两种不同角度。一种是重在音乐本身的研究，例如音乐声学、律学、音乐形态学以及其他一些通常被划归“音乐理论”的学科等；另一种则重在音乐与其外部诸条件的联系的研究，例如音乐地理学、音乐社会学、音乐民族学（或音乐人类学）、音乐美学、音乐心理学等，许多边缘学科都可属于此类。

音乐作为一种客观的存在，当然可以而且需要从各种不同的角度对它进行独立的研究。没有这些研究，就极大地限制了我们对于音乐的理解。但是，如果排除人的作用和影响而作孤立的研究，就不能充分地揭示音乐的本质。因为音乐既是为人而创造的，也是为人所创造的，它的每一个细胞里无不渗透着人的因子。

音乐具有它自身独立的品格，但它又不能脱离它所赖以生存的整个生态环境。关于音乐与其外部诸条件之联系的研究，对于音乐本质的理解无疑具有十分重要的意义。然而，所有外部条件对于音乐的影响力，都是通过人来实现的。

在音乐本身与其外部诸条件的交互关系中有一个中心的接触点，那就是人。

人是音乐的出发点和归宿。因此我说：音乐学，请把目光投向人。

把目光投向人，不仅意味着在音乐学的研究中关注人的音乐行为的动机、目的和方式等，还意味着在各种音乐事实中去发现人的内涵，或者说人的投影。因为，人的音乐行为，不仅表现为有意识的活动，也可以表现为潜意识的或者无意识的活动。音乐，作为一种文化现象，它有许多东西已是人们长期历史积淀的结果，作为一种行为的模式，在某些活动中参与者并不真正懂得（意识到）他们的行为的动机、目的和意义。而随着时间的推移，已再不能直接追溯到最初的动因。这样，我们就不得不从现有的音乐事实中去探寻它所具有的人的内涵。

【原著选读】

就对于音乐本身的研究来说，音乐声学看来算得是最客观的一种学问。它研究音乐所用声音的各种物理现象，其中的确包含了许多基本的、客观的、不以人的意志为转移的原理。但音乐声学的研究，依然会时时遇见人的作用和影响的问题。首先，人的耳朵所能听见的声音频率是有一定范围的（即所谓“听阈”），超出这个范围的“声音”，对于音乐（也就是对于音乐声学）来说就没有意义。这就是说，音乐声学从开始就存在一条由“人”划定的界限。

*节选自郭乃安《音乐学，请把目光投向人》论文集首篇《音乐学，请把目光投向人》，山东文艺出版社1998年版，第1—3页。

一、音乐对象主体的形式

民族音乐学调查和研究者所面向的音乐对象主体，其形式构成是多种多样的，每种形式构成在形式和内容含量上又都具有复合性特征。因此，认识音乐对象主体的形式构成以及音乐对象主体形式构成和内容的复合性特征，便成为树立民族音乐学主体观的首要步骤。

首先，人作为音乐对象主体，因数量和能动作用的差别，总的可以划分为“群体”和“个体”两种基本形式。

1. 音乐对象主体的群体形式

这是一种包含若干音乐对象个体并集中表现所有个体音乐行为共性和历史继承性的群众主体。从单一民族着手来认识，音乐对象主体的群体形式，按其社会维系范围和组织规模大小，又可由大到小划分为三个主要层次，即民族、支系（或社区）和社团（或班社）。

（1）民族群体

文化人类学宏观视野中的“民族”，采用的是“广义”的民族概念，即包容学术界通常所理解的原始群、氏族、部落和现代民族等处于不同社会发展阶段的不同人类共同体形态。

现代民族音乐学可以直接涉及和接触到的人类共同体形态，主要是现代民族共同体。这就是说，现代民族音乐学家在其所从事的科研工作中，只有在“历时性”的逆向考察研究中，才可能从相关历史遗存材料中真正涉及和接触到“现代民族”形式之前所经历过的原始群、氏

族、部落等前期人类共同体形态。

本书曾经说过，“民族”这一人类共同体形态概念属于历史范畴，它是人类在一定社会历史发展阶段形成的，在共同语言、地域、经济生活以及表现于共同文化上的共同心理素质等共性特征基础上产生的相对稳定的群体，因而任何一个现代民族的传统音乐必然会在该民族的语言、地域、经济生活和心理素质诸方面的制约和影响下，表现出固有的和共有的民族性格和民族特色。针对这些具有深刻文化印记和内涵的音乐客体，探寻一个现代民族传统音乐固有的和共有的民族品格和民族特色，揭示一个现代民族传统音乐形式化的复杂规律及其发展趋势，当是民族音乐学工作者自始至终追求的学术目标。

现代民族构成因素的历史性和复杂性，使民族音乐学工作者不可能仅仅依靠总体民族特质的宏观认识和抽象理解便可轻而易举地开启某一民族的传统音乐大门，它还要求研究者能亲身投入到民族这个音乐对象主体的音乐生活内部结构中去，观察它的局部和细部，结合民族群体构成局部和细部特质，对音乐事象进行更为具体和细腻的考察，就像医科大夫为观察和解释人体病因，需要首先掌握人体各器官的生理构成及其在整个人体中产生什么影响和发挥什么功能那样。因此，民族共同体内部下属的两种群体形式——支系（或社区）和社团（或班社），就成为民族音乐学工作者观察视角中更为直接和更为具体的群体性主体对象（图 11）。

图 11　非洲肯尼亚部落社区群体的音乐

（2）支系（或社区）群体

作为音乐对象主体的支系或社区群体，是指现代民族内部不同自称或不同他称并在语言、地域和经济文化上具有某些特殊性的局部群体单位。

就中国现已划分出的 56 个民族而言，其中人口较多、居地宽阔的民族，大都有不同自称或不同他称的在语言、地域和经济文化上具有某些特殊性的局部群体存在。如藏族即有“先巴”、“藏巴”、“卫巴”、“康巴”、“安多娃”（所谓“巴”、“娃”，与“人”同义）等不同自称并分居在不同省区或地域的支系或社区（图 12）。又如，彝族也有“诺

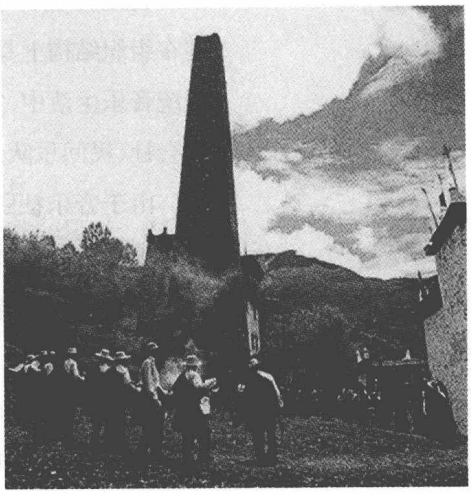


图 12　藏族（嘉绒）社区群体的“锅庄”（四川丹巴）

苏”、“纳苏”、“罗苏”、“罗武”、“米撤泼”、“撒尼”、“阿细” 等不同自称并分居在不同省区或地域的若干支系。各少数民族支系中的大支系和居地辽阔、人口众多而无自称支系的汉民族，也可以从语言学角度根据不同方言或按区、村、社等小聚居范围来划分为若干与小支系相类似的群体。就像民族音乐学家恩凯蒂亚所指出的那样：“共居于一个地区（如同一个居住群、同一个村子、同一个城镇或一个城镇的同一个区），过着某种共同生活”，并“建立在共同的习俗、共同的地区传统、共同的信仰和共同的社会准则”基础之上的“社区”[①]。这些局部性的支系群体或小社区群体，更适合民族音乐学工作者去分别进行接触性观察和体验式研究。例如，中国学者的《藏族安多方言区民歌述略》[②]、《安多地区藏族民歌及其音乐特点》[③]等论文，即属此类以藏族“安多娃”支系群体的民间音乐为对象来进行描述和研究的课题选择。

①〔加纳〕J.H. 克瓦本纳·恩凯蒂亚《非洲音乐》，汤亚汀译，人民音乐出版社 1982 年版。

②包恒智《藏族安多方言区民歌述略》，《中国民间歌曲集成·青海卷》，中国 ISBN2000 年版。

③仓央拉姆《安多地区藏族民歌及其音乐特点》，《西藏艺术研究》2000 年第 4 期。

一个民族的支系群体或社区群体，既是该民族传统音乐客体多样化风格和地域性特征的直接缔造群，又是该民族传统音乐客体共性特征的局部体现者，若干支系群体或若干社区群体所创造的传统音乐品种和音乐风格的总和，即构成一个民族传统音乐的全貌和总体特征，因而对支系群体或社区群体的传统音乐行为、创造力及其所参与形成的音乐事象多种构成因素和构成规律的考察研究，应当是民族音乐学研究对象主体的重点和基本内容。

（3）社团（或班社）群体

作为音乐对象主体的社团或班社，是指一个民族支系或民族社区内部被某一特定传统音乐实践活动维系在一起的共同协作操纵某类具体音乐品种，并在组织结构上具有相对稳定性的最小音乐群体单位。在中国各民族现实的传统音乐生活中，常见的此种音乐社团或音乐班社群体组织，有歌班、歌组、器乐会社、民间乐队、说唱班社、戏曲社团等。

由于音乐社团（或班社）是具体音乐品种的直接操纵群，并活动在相关民族音乐生活最基层的社会环境之中，因而它的存在是乐种（或歌种）勃兴、音乐流派形成、人才培养训练、音乐传播传承的关键所在。从国外情况来看，欧洲古典多声部音乐兴起时教会唱诗班在其中发挥的决定性作用已是人所共知的事实；而今已风靡全球的爵士乐，最早兴起于美国南方商埠都市新奥尔良，那里的由具有黑人和白人血统的克里奥耳人和黑人民间音乐家结合组成的民间铜管乐队，创造并发展了这一原本主要在葬礼、郊游、游行、群众舞会上演奏的民

间音乐样式，其组织成员虽不识谱但却极具音乐天赋，他们相互默契配合、即兴发挥，将布鲁斯吉他手和歌手的技巧运用到铜管乐器上演奏，从而推动了爵士乐风格形成的事实，引人关注和深思。从中国传统音乐现状来看，活跃于城镇、村社的各族民间音乐班社组织（如北方汉族乡村的“吹歌班”、“音乐会”；南方汉族乡村和市镇的丝竹乐班、“八音会”；壮族歌墟活动中常年合作齐唱和重唱山歌的歌组；侗族山寨按年龄组合专门合唱“大歌”的各种“侗歌班”；云南汉、白、纳西诸族知识阶层与道教教义相关的“洞经音乐会”，以及遍布全国南北城乡的民间吹鼓乐班、说唱班社和戏曲社团等等），都是各民族相关传统音乐品种和民间音乐作品赖以生存、发展、传播和传承的基本群体单位，因此也多受民族音乐学学者考察、研究的关注，如21世纪初《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》[①]之类选题的完成，即属于此类音乐社团（班社）考察研究的代表性成果。

①张振涛《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，山东文艺出版社2002年版。

2. 音乐对象主体的个体形式

音乐对象主体的个体形式，即活跃在传统音乐生活中的不同性别、年龄、身份和职业的歌手、乐手、说唱人、戏曲演员和乐器制作者，他们是构成民族群体、支系或社区群体、社团或班社群体等音乐对象主体形式的个体成员。

在民族音乐学学科视野中，任何音乐对象主体的个体形式，都不可能脱离群体样式的主体单位而孤立的存在，对于民间音乐类型来说，实在是没有脱离群体音乐生活和超越民族生存环境和文化环境的独立音乐个体形式存在。由于只有若干经社会关系维系在一起的相互间具有特定文化联系，并表现出相互影响、依赖和共同合作、继承、发展同一类音乐文化形态的个体，才可能构成不同层次的音乐对象主体的群体形式，所以在上述条件下，这些音乐对象主体的个体形式也才被视为是某种音乐群体形式的基本成员或典型代表。

当然，任何音乐对象的个体形式，同时也都有各自与众不同的个体音乐生活空间和音乐生活内容，不同的音乐个体成员在音乐群体形式中各自发挥着不同的但却是相互关联的作用，其音乐行为表现则是千变万化、丰富多彩的。其中最有代表性或最优秀的个体成员，作为相关音乐群体的代表或楷模，往往会成为相关音乐群体争相学习、模仿和借鉴的对象，从而发挥出引领相关音乐群体形式朝某个方向发展的举足轻重的作用。所以，民族音乐学也同时注重对音乐主体的个体形式进行个案式的接触观察和分析研究。

在中国传统音乐研究领域，对音乐对象主体个体形式进行接触观察和分析研究的代表性成果，当首推20世纪50年代杨荫浏等人关于民间音乐家“瞎子阿炳”华彦钧的调查和音乐采集[1]。其后，陆续所见《蒙古族四胡演奏家孙良》[2]、《张老五小三弦艺术》[3]、《花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手》[4]、《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》[5]等著述，亦属于此类音乐对象主体个体形式或类型研究选题的代表性成果。

①杨荫浏、曹安和、储丝竹合编《瞎子阿炳曲集》，人民音乐出版社1955年版。

②阿拉坦巴根·甘珠尔扎布译《蒙古族四胡演奏家孙良》，内蒙古人民出版社1985年版。

③夏鼎《张老五小三弦艺术》，人民音乐出版社1995年版。

④张君仁《花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手》，敦煌文艺出版社2004年版。

⑤博特乐图《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社2007年版。

二、音乐对象主体的内容

民族音乐学关注和研究的音乐对象主体，无论是群体形式还是个体形式，一旦置身于某一音乐事象之中，就立刻会时隐时现地从各个方面显现出诸多具体的音乐行为细节和相关音乐理念暗示，这种具体的音乐行为细节和相关音乐理念暗示，就是民族音乐学工作者需要密切观察的基本内容。这一具有音乐学观察特点的基本内容，总体上可以概括为“主体的自然及社会属性”和“主体的行为过程及理念显示”两个方面。换一种方式说，就是民族音乐学工作者在观察和研究音乐事象中的操纵者主体时，需要对音乐事象操纵群体和个体的自然属性、社会属性和行为过程及理念进行全方位的观察、分析和研究。

1. 音乐对象主体的自然及社会属性

音乐对象主体的自然及社会属性内容，主要表现为主体的性别、年龄、性格、体能等自然属性，主体的籍贯、职业、阶层、信仰、社会地位、婚姻状态、人际关系、成长过程等历时的社会属性，以及主体操纵音乐事象时的心态、思维、意识、情绪、感情等的心理社会属性。

尽管这些自然的或社会的属性，从表面上看好像与音乐事象本身无多大关系，其实这些属性项目中的任何一项，都可能在音乐事象的整个演绎过程中与具体音乐内容形式进行复合性关联，对音乐对象主体的音乐行为和理念形成某种程度的限制或影响，并可以成为相关音乐行为和理念研究的音乐事象注释或相关的佐证及说明材料。

关于音乐对象主体的自然属性关联，这里可以音乐事象主体的性别和年龄两项为例来加以联系和说明。比如，在贵州黔东南地区的榕江、从江、黎平

图 13　侗族歌师与按年龄分组的成年歌班(前排)和儿童歌班(后排)(1980)

等县的侗族村寨居民中,普遍以寨子(社区性质)为单位而建立起的各种歌唱小组（音乐班社性质),当地称之为“歌班”,这些歌班不仅按性别分别建立男声歌班和女声歌班，而且还分别按不同年龄段建立儿童歌班(约 8—12 岁,也称“小班”)、少年歌班（约 13—16 岁)、青年歌班（约 17—22 岁)、成年歌班（约 23—30 岁）等四种类型（图 13)。这类歌班,常年由固定的老歌师传教,并分班按时聚会学唱、练习和参加社区正式的礼俗活动,而各歌班的曲目内容选择、歌唱技巧和演唱风格要求、演唱的出场等程序和职能分工,则以这种居于自然属性基础的性别、年龄段分班为标准来加以定位和安排,这就从歌班组织成员的自然属性内容方面引导出侗族大歌歌种的构成因素以及相关音乐文化特殊的含义和丰富的人文内容，说明贵州黔东南侗族若干村寨的居民对童声音区和儿童变声期、同声合唱组合音质、音色等已有了一定科学理解和统一的审美追求;对稳定的社会音乐组织和自幼进行系统的传统音乐教育,在传统音乐文化继承和延续方面所具有的特殊意义从理念上已有了普遍共识;对歌唱组织职能及音乐曲目题材、体裁以及各种歌班存在的不同社区功能等已经有了相当细致、明确的分工和分类。

至于音乐对象主体的社会属性（历时的和心理的)关联以及这种关联所包容的音乐内容和音乐含义,就更加多样和深邃了,其后本书各章节对此将多有论述和举证讨论,故此不再赘述和重复。

2. 音乐对象主体行为及过程显现

音乐对象主体行为及过程显现的具体内容，主要表现为主体操纵音乐事象时所用技巧、方法和历时程序,主体操纵音乐事象时对其内容、环境、场所、工具所作特定选择以及对音乐风格、音乐功能的特殊追求。

例如，一位民间乐手在演奏某件具有民族特征和地域特征的传统乐器时，他必然会在演奏过程中使用某些体现该民族地域文化特征的技巧与方法,甚至在乐器制作、材料和形制方面也可能表现出某些特定标准;在他演奏乐曲的内容、形式方面,也可能因环境不同、场合变迁而随时有不尽相同的内

容和形式选择；他还可能利用自己长期演奏积累的乐曲去参加民俗盛会，去同异性交往传情，去独自娱乐消遣等等。这位民间乐手作为操纵这一乐器并参与相关音乐活动的主体，由此即显现出一系列具体的、生动的、活泼的、独特的、富有音乐生命力的音乐学内容。

郭乃安先生在《音乐学，请把目光投向人》一文中，曾列举若干乐器演奏事例来阐述操纵主体音乐能动作用的重大意义，他以口弦为例说：

口弦这种乐器看来是最合乎自然的一种乐器了，但它的绝妙的功能不能不算是人类的一大发明。尽管任何一片口弦的音都逃不出泛音列的范围，但各地区的口弦却因他们从泛音列中所选取的谐音的不同而显露出不同的特色，这种不同正是人的文化的、审美的选择的结果。进一步由单片口弦发展为多片口弦，便因多片口弦基音的关系及选用谐音的不同，竟使多片口弦与单片口弦在律制上出现了明显的差异。这种现象之被认识，恐怕不是单纯依靠测音手段所能解决，而更有赖于对多片口弦的制作与调音过程及其在音乐实践中的审美功能等的实际了解，也就是多种人的因素的了解，才能更好地理解它的本质。

由此看来，音乐对象主体的自然属性和社会属性内容，只有与音乐对象主体的行动及过程中所显现的内容相联系，才具有特定的音乐学意义，而只有这种具体联系，才使音乐对象主体的行动及过程的音乐学内容显现得更全面、更深刻。也就是说，尽管我们将这两个方面的内容分别进行了叙述，但实际上二者在音乐事象中的体现方式，是一种共融而不是一种分离，它们作为种种人的因素在人的音乐行为和实践活动中是相依相存、合为一体的，这就是本节前面所述音乐对象主体形式和内容所具有的复合性特征。

三、音乐对象主体的意识

对于民族音乐学实践者来说，最容易被忽视又不易被认识和察觉的人的因素，是音乐对象主体的音乐意识。音乐意识在音乐对象主体的行为及过程显示中属于心理的、意念的社会属性范畴，它经常处于音乐群体或音乐个体音乐行为中潜伏、隐蔽的更深层次，特别是在传统的或民间的音乐事象中，音乐个体或音乐群体更是如此，因而它常常被民族音乐学实践者所忽略。其结果就是，在很长的一段时间内，某些民族音乐学实践者的研究常常将音乐对象主体心理的、意念的和审美的、概念的象征性意义抛弃，而成为人类某些群体和个体的一种机械性音乐活动产物，这种考察和研究接触到的音乐事实，只能是音乐事象本体构成的表层形式和内容。

由于音乐对象主体的群体形式包含着个体形式，个体形式又是群体形式的个别体现，因而音乐对象主体的音乐意识也相应包含“群体音乐意识”和“个体音乐意识”两种相互关联、互为因果的不同形态。正确认识和理解二者的特征和关系，是进入对人的音乐行为及过程更深层次认识的基础。

1. 群体音乐意识

群体音乐意识是一种复杂、有机的音乐意识组合，它由传统习惯势力左右的若干个体音乐意识综合而成，在音乐上往往包含着有意识、潜意识和无意识三种成分。处于不同社会历史发展阶段的各民族群体，其音乐意识能力和意识成分比重往往表现出较大差异。一般说来，音乐群体所处社会环境生产力越低下、越迟缓，群体成员的社会独立性较弱，群体音乐意识就越浓，潜意识和无意识成分就越大；反之，群体所处社会环境生产力越先进、越发达，群体成员的社会独立性较强，群体音乐意识就越淡薄，潜意识和无意识成分就越小，便可能逐渐被个体的有意识行为取而代之。

鉴于民族音乐学所涉音乐对象主体，主要是与民间音乐相关并在社会民俗中活动的音乐群体，其音乐意识反映即包含着大量潜意识和无意识成分，需要相关音乐研究者深入音乐生活现场去进行融入式的实地考察工作，在群体音乐实践活动中去体察、探寻群体行为中潜意识和无意识成分所包容的群体音乐动机、目的和相关概念，从而达到尽可能客观、准确地理解和认知相关音乐事象本质的目的。例如，中国西南澜沧江流域白、彝、傈僳等民族社区群体，他们在传统的青年婚礼活动中，一般都要夜以继日地进行“打歌”（一种围在火塘边边唱边跳的群舞）活动，原先不同辈分成员不能

【关键词链接】

打歌与踏歌

打歌，以脚步踏跳为主要特色的一类民间歌舞形式，古老踏歌样式的孑遗。踏歌（历史文献所用他称），主要流传于西南地区白、彝、纳西、傈僳、普米、藏等民族中。因民族和支系不同，在不同民族或支系中又有名目繁多自称，如白族称“打歌”；彝族称“打跳”、“跳脚”、“跌（叠）脚”、“左脚”、“跳嘎”、“跳歌”；藏族称“果谐”、“果卓”、“歌装”、“锅庄”等。

踏歌，早在宋代即因“踏跳”、“踏步”特点鲜明而被历史文献记载。宋人陆游《老学庵笔记》写道：“男女聚而踏歌，家隙时至一二百人为曹，手相握而歌，数人吹笙在前导之……夜疲则野宿至二日，未厌，则五日或七日方散归。”明清时期，西部、西南部各族踏歌习俗，传播更为普遍，文献记载也更明确具体。清人桂馥《扎朴》记：“夷俗：男女相会，一人吹笛、一人吹芦笙，数十人环绕踏地而歌，谓之‘踏歌’。”

白、彝、纳西、傈僳、普米、藏等民歌的打歌与踏歌，主要在民族传统节日、婚嫁活动、乔迁新居、款待宾客时的群体聚会中进行，场所多在野外、街头、广场。表演时，成群结队，挽手围圈或成列，以脚踏地，或徒歌或以竹笛、芦笙，或以弦子（三弦、琵琶）等乐器伴奏，边舞边歌。

同聚歌唱爱情歌曲的禁忌(有意识的选择),此时竟荡然无存。老态龙钟的“阿波”和“阿嬷”(对老年男女长辈的尊称)追随在少男少女的歌舞行列,如痴如狂地跳唱着古朴的不同于青年所唱的打歌调,充满着青春的爱意。表面看来,浓烈的气氛、痴狂的歌舞,显现出人们已完全进入受传统习惯势力支配而无个人选择的无意识音乐状态,然而融入此歌舞场景的观察者,却可以从有意识的歌舞禁忌被解除的若干相同事例中,体察到在此种音乐群体无意识状态下潜伏着的群体成员对往昔群歌择配、自由婚爱的追忆和眷恋,从而引导观察者继续迈入“打歌”音乐形态和文化内涵的更深层面的研究。这就像民族学和民俗学学者认识彝族“抢亲”习俗的潜意识那样,最后从中体察和总结出此种习俗隐含着历史上该族曾经历过的“母系社会过渡到父系社会时男性对女性的首次抗争以及女性对男性在婚姻上的初次让步”这一过渡性婚姻制度环节,为母系社会演进到父系社会的婚姻发展史研究找到了一个不可或缺的过渡性环节例证。

群体音乐意识对个体音乐意识是一种文化惯力的制约和限定,在各民族社区的民俗性音乐生活中,个体成员绝大多数都处于无意识状态,只有少数为群体公认、受群体尊重的最优秀的歌手和乐手才属例外。这就是为什么民族音乐学实践者一般不能在个别歌手和乐手的接触中,而只能在音乐群体的接触中才可能感受到大多数人牵涉音乐的意识因素、行为动机、文化属性以及稳定的音乐结构形态和原生性音乐特征的根本原因。

2. 个体音乐意识

个体音乐意识是一种包含在群体音乐意识中,但对群体意识又有所超越的个别成员的音乐意识。在民族、社区、社团等各类音乐群体中,由于个体组合成员音乐素质和音乐实践经验积累的差异,随着群体音乐生活的发展,其个别优秀成员在音乐行为上常常要作出突破群体音乐行为的行动选择,从而表现出个体音乐意识对群体音乐意识的某种程度的超越,这就是群体音乐意识中个体意识有意识成分的觉醒。

个体音乐意识对群体惯性音乐意识的自觉超越,是传统音乐和民间音乐事象发展、演变乃至形成新的群体音乐意识的根本动力。因此,民族音乐学实践者在深入民族群体的音乐生活观察某一音乐事象时,又须随时将注意对象和焦点集中投射到某些优秀的音乐代表人物身上,这是探索音乐品种地域、流派风格及音乐作品形式内容个性构成的关键举动。

中国汉族音乐群体中的优秀说唱艺人、戏曲演唱与表演艺术家、乐器演奏家,各少数民族音乐群体中的优秀歌手、乐手和集技、艺、术为一身的宗教性仪式执行者(巫师),在不同社会环境中都不同程度地在歌种、乐种、曲种和戏曲剧种声腔的发展、传播方面有过创造性的积极贡献。中国传统音乐领域中某些代表曲种、剧种表演艺术的演唱“风格流派”的形成(如京剧

“四大流派”），某些古琴（图 14）、古筝、扬琴、竹笛演奏家的地域化演奏“风格流派”的形成，就是相关表演艺术家、演奏家个体音乐意识自觉超越的结果。这些演员、演奏家的艺术生涯和音乐表演艺术实践，特别是他们个人在音乐实践上表现出的有意识活动及对群体惯性音乐意识的超越，自然应当为民族音乐学考察和研究所注重。

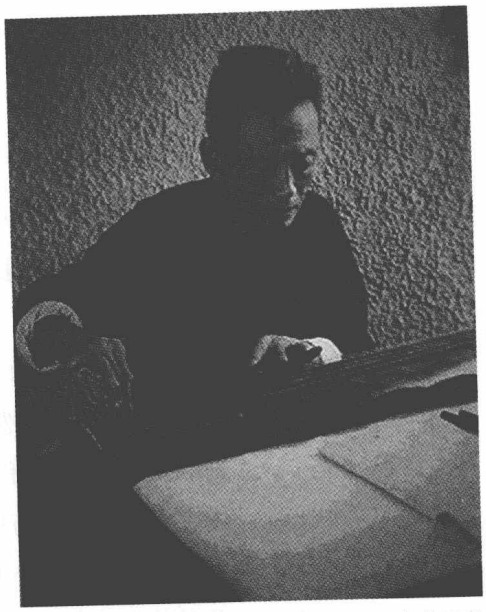


图 14　自成一派的古琴家管平湖

目前的一般情况却是，除专业音乐文化发达地区音乐群体中的优秀个体被关注而列为考察和研究对象之外，其余地区音乐群体中的优秀个体（如汉族地区基层的民间艺人、少数民族地区的音乐代表性人物）被列为考察和研究对象的还非常有限，有的民族和地区甚至还处于空白，究其原因，当与目前民族音乐学界仍存在忽视对音乐对象主体进行科学考察和研究的现象有关。

综上所述，树立科学的民族音乐学主体观，其目的无非是为了更深入、更准确地对音乐事象进行科学解释，在任何民族的传统音乐生活中，作为创造音乐的主体对象，无论他是群体形式还是个体形式，都正好客观地处于音乐事象与外部环境之间和音乐事象中行为、理念与音乐作品之间的中心环节。把握住了这个至关重要的中心环节，也就把握住了音乐事象与外部环境和音乐事象行为、理念与音乐作品之间的关系，从而也就把握住了音乐事象或音乐作品的本质。人的音乐行为、音乐意识和音乐作品（声音形态），构成了音乐艺术的全部内容。人作为音乐艺术创造过程中最富于生命力和价值意义的积极因素，永远都将成为民族音乐学考察和研究对象的主体和核心。

第二节 价 值 观

民族音乐学的价值观，是从社会共同体的个人、集团主体的需要角度或从能否满足及如何满足个人、集团主体的需要角度，来考察和评价各个民族音乐事象的一种观念。

不同的民族由于文化传统不同，对本民族的传统音乐或其他民族的传统音乐，可能会有截然不同的价值取向和评价标准。由于“价值”作为一种人的观念，它是人类个体和群体在自身复杂的社会实践过程中逐步确立的认识，具有深刻的主位社会历史烙印，所以不同社会历史发展阶段的民族以及具有不同社会实践经历的个人，都可能会从自身此时此地的需要、兴趣和目的出发来估量某种音乐事象或某种音乐类型的意义和价值。但是，音乐事象或音乐类型的意义和价值，同时又具有客观基础，这个客观基础就是音乐事象或音乐类型客观存在所固有的内部属性以及与其环境发生作用所构成的外部属性。对于民族音乐学工作者来说，这个固有的内部属性和外部属性的客观存在，即意味着他对某一音乐事象或某一音乐类型的观察和认知，不应当因个人的需要、兴趣和好恶来进行任意的评价。

现代民族音乐学工作者之所以首先要树立这一观念，是因为在音乐科学的理论研究实践中，他一经面对所要认识的音乐事象时，便已经不是一位“自有好恶”的普通音乐听众、观赏者和异文化的感受人，他的学科理论工作和实践职能，已经使他成为一位没有个人“好恶”偏见而具有深刻理性认识的音乐事象的科学研究人员和科学理论体系的专门构建者。就像社会学家迪尔凯姆所倡导的“社会学方法的准则”那样，在包括民族音乐学在内的所有社会科学研究中，要把社会事实（音乐事象）作为“物”来考察和研究，研究者要摆脱一切个人或集团的主观偏见，通过客观的观察方法来获得对社会现象（音乐事象）的正确的认识。[①]

①参见 E.迪尔凯姆《社会学方法的准则》，狄玉明译，商务印书馆 1995 年版，第 3 页。

一、阻碍民族音乐学发展的价值观

民族音乐学发展至今，仅有百余年历史，还不能说它已是一门非常成熟的音乐学理论学科，但从它诞生以来所经历的过程和对当前现状的观察可知，从事此项研究工作的人们并不是一开始都重视科学的民族音乐学价值观念的树立。历史的经验和教训告诉我们，民族主义音乐价值观和狭隘民族主义音乐价值观，都可能成为民族音乐学工作者科研进程的绊脚石或成为此门音乐理论学科健康发展的障碍。

所谓民族主义音乐价值观，就是具有某些民族主义思维特点和民族主义思想烙印的音乐价值观念。归纳起来，其具体表现主要反映在下述两个方面：

一是在世界各民族音乐多样化共存的现实情况下，有意无意地在世界各个民族之间以及各种音乐类别之间，站在本位音乐立场以某一民族或地区的音乐为“标准”，将其划分为“优秀”的音乐或类别和“低劣”的音乐或类别，并认为世界上只有某些民族的某些音乐或某种音乐类别才是“优秀”的音乐，而其他民族的音乐或其他类别的音乐都是“低劣”的音乐。

二是在世界各民族音乐多样化共存的现实情况下，有意无意地整体颂扬某些民族的音乐或某种类型的音乐，整体上贬低其他民族的音乐或其他类型的音乐，并主张用某些民族所谓某些“先进”的音乐或类型来取代其他民族所谓“落后”的音乐或类型。

照西方学术界某些头脑清醒的文化人类学家的话说，这样的一些表现实际上是一种狂妄的“人们要用自己熟悉的文化代替不熟悉的文化的企图”。[①]在民族音乐学不算太长的历史发展进程中，曾经被部分西方音乐学家批评的“欧洲音乐中心论”，以及被中国音乐学家批评的用中国某一民族的传统音乐模式去衡量其他民族传统音乐和西方音乐的做法，都可以说是不同程度地具有这种民族主义音乐价值观念的色彩，无论他是自觉地宣扬还是不自觉地流露。

①马文·哈里斯《文化人类学》，李培莱、高地译，东方出版社1988年版，第426页。

所谓狭隘民族主义音乐价值观，就是具有某些狭隘民族主义思维特点或狭隘民族主义思想烙印的音乐价值观念。归纳起来，其具体表现主要反映在下述两个方面：

一是在世界各民族音乐相互并存和相互影响的现实情况下，忽视或不承认民族之间音乐文化历来就有着程度不同的交流和融合的客观性，从而将本

民族或某民族的传统音乐文化，简单地、静止地、孤立地视为一成不变、从来没有或很少借鉴其他民族优秀音乐传统的音乐文化。

二是在世界各民族音乐相互并存和相互影响的现实情况下，不适当地强调本民族或某民族传统音乐的实际作用和地位，过分夸大其民族特色，夸大其音乐的特殊性，忽视或不承认世界各民族音乐或各地区音乐之间的共性和可能存在的“文化趋同”现象。①

①“文化趋同”，民族学术语。表示不同民族文化中各自独立产生而又相似或相同的现象。

这种与民族主义音乐价值观相对立而又导入另一极端的音乐思想或意识，实质上是一种保守的、排外的、片面的和具有封闭式思维特点的文化观念，它通常是所谓经济文化处于弱势的民族群体和社会集团，采用幼稚的思想方法去批评和拒绝民族主义音乐价值观的一种伴生物。

无论是民族主义音乐价值观还是狭隘民族主义音乐价值观，都是一种“民族中心主义”观念，都具有较为强烈的主观主义色彩和封闭式本位文化自恋情结，因而都不可能正确地引导民族音乐学理论工作者和实践者客观地、理性地去采集、调查、认识和理解本民族的传统音乐和他民族的传统音乐（参见【原著选读】《民族中心主义与“高尚的野蛮人”》）。所以“民族音乐学的目的是要纠正这样一种民族中心主义的观念，即其他人群的音乐是低级的、不值得研究和欣赏的。这无疑应被视为本学科的一个目标，因为对民族中心主义必须给以抨击，无论它在哪里出现”。②

②〔美〕艾伦·帕·梅里亚姆《音乐人类学》，穆谦译，人民音乐出版社2010版，第9页。

二、文化相对主义价值观

民族音乐学发展至当代，愈来愈多的学者通过实践逐步认识到，在上述一些观念指导或影响下去从事具有浓厚社会科学特点的实地考察和理论研究，在具体操作过程中会不可避免地表现出诸多局限性，它不可能科学地帮助民族音乐学工作者把握和揭示出所涉民族或地区音乐事象内部结构的本质和音乐事象与外部环境相互作用之关系。所以，在社会科学界不断有学者在其理论阐述和个案研究中强调研究者要树立客观、中立的价值观念，在音乐学界也不断有学者在相关研究报告中提出民族音乐学工作者应当树立“立足于各个民族和各种文化固有的思维和价值的体系来从事学术研究的态度”③，这就是当

③〔日〕山口修《民族音乐学》，人民音乐出版社编辑部编《民族音乐学》（音乐词典词条汇辑），人民音乐出版社1988年版。

代社会科学领域和各国多数民族音乐学工作者极力在其理论阐述和研究工作中倡导的文化相对主义和文化相对主义音乐价值观。

图 15　《原始艺术》中译本

“文化相对主义”(cultural relativism)，也称“文化相对论”，原本是美国文化人类学界盛行的一种主要针对“异族文化”对象的学术思潮，20 世纪以来，经历史地理学派人类学家博厄斯及其追随者极力宣传而得以流传。博厄斯在所著《原始艺术》(图 15)序言中开宗明义地宣称：

研究原始民族生活的各个方面都应该以这两条原则为指导：一条是在所有民族中以及现代文化形式中，人们的思维过程是基本相同的；一条是一切文化现象都是历史发展的结果。

这一表述的核心观点，就是强调要抛弃本位的将某一民族的文化作为中心的“我族文化中心主义”①。具体来说，就是将生活方式、思维方式、行为方式和价值体系都不相同的各民族文化，均视为历史发展的客观现实而得到普遍承认，并进一步认为世界上并不存在唯一的、绝对正确的民族文化，相互不同的民族文化都有其自身客观存在的价值和作用。显然，这是一种基于人类群体与群体之间“民族文化”最高层面的总体认知，而不是民族文化总体层面之下的若干“细节文化”和“类别文化”之间的相互比较。

①“我族文化中心主义”在文化人类学领域，与“民族本位偏见”、“种族中心主义”的含义相同。参见〔美〕P.M.基辛《当代文化人类学概要》、哈里斯《文化人类学》等著述。

文化相对主义价值观被音乐学家引申到民族音乐学领域，即成为“文化相对主义音乐价值观”。将文化相对主义作为一种音乐价值观来运用，日本民族音乐学学者山口修曾这样解释：

世界各民族的音乐文化呈现出多种内容，反映了特定自然环境的物质文化，受风俗习惯、社会结构制约而定型的演奏习惯，一定程度上反映美的价值标准以及人生观和世界观的歌词，还有音乐的构造……这一切都在世界各民族的文化中呈现出来，放眼世界来观察这种状况就知道，不同的社会和文化有着不同的生活，而支撑着它们的价值体系也是不同的。用这种看法来认识民族性的表现，叫做“文化相对主义”。②

此即是说，处于不同民族、不同价值体系中的音乐传统和传统音乐，在当

②〔日〕山口修《民族音乐和民族音乐学》，参见《音乐与民族》，上海音乐学院音乐研究所、安徽文学艺术研究所 1984 年合编本。

今世界上只能是并存的而不是代替的；不同民族的传统音乐是否会逐渐走向趋同或逐渐更趋独立，是由相关民族所处自然环境和特质文化所决定的而不是受限于某一民族特定的价值体系。

当然，文化相对主义音乐价值观念的正确树立，绝不可能仅仅依靠停留在理性层面和阶段上做一般性的认识即可达到目的，还需要在具体的科研实践中去逐步验证和体现，才有可能使之具有明确而实在的学科方法论意义和科学价值。在民族音乐学学科的实地考察和课题研究实施过程中，这些具体的验证和体现，可以从实践者“意识的”和“行动的”两方面表现来加以衡量和验证。

1. 意识的表现

意识的表现，是指一位民族音乐学实践者在考察某一民族的某种音乐事象时，是否努力做到抛弃本位的美丑概念、本位的艺术水准高低模式、本位的情感体会和本位的功利目的，尽可能地树立客位的美丑概念、客位的艺术水准高低模式、客位的情感体会和客位的功利目的。

由于人类社会共同体所含习惯势力的顽固性，使得民族音乐学考察者和研究者常常需要完全自觉和通过极大的努力才可能在音乐意识上进入对象客位的“角色”，了解一个陌生人不容易，了解一个陌生民族更不容易，而了解一个陌生民族的陌生文化则更更不容易。这就像民族音乐学家纳特尔强烈感受到的那样：

作为西欧文化的成员，我们从小就适应于一种复杂而专门化的音乐，而且还附带一条理论，说它是最优秀最高级的音乐。当我们在谛听其他文化的音乐时，我们的自然倾向就是把我们的耳朵所听到的声音加以纠正，使之符合于我们的想法。①

①〔美〕布鲁诺·纳特尔《美国民间音乐初探》，参见《音乐与民族》，上海音乐学院音乐研究所、安徽文学艺术研究所 1984 年合编本。

由此可见，主位音乐意识的根本改变，客观音乐意识的牢固树立，对于民族音乐学实践者来说并非易事，只有通过自觉地、有意识地不断努力和长期融入非主位音乐环境进行体验和理解，才可能客观地逐步转换到恰当的客位文化位置上来。

2. 行动的表现

行动的表现，是指在实地音乐考察的具体行为和操作上，首先要体现为对被考察对象主体及其所属音乐文化的尊重以及与被考察对象主体构成平等交流的关系，不可自执文化和人品的“优越”；其次是体现为对音乐事象进行全面

细致地采集和忠实可靠的客观描述，不可凭个人主观的好恶随意取舍和片面的观察；再次是在研究音乐事象过程中体现为本位文化理论及方法与客位文化理论及方法的双重运用以及先进仪器的科学测试，不可低视客位音乐文化长期音乐实践积累中可能蕴涵的理念成分与智慧光圈。关于这些行动上的更为具体和更为直接的细节表现，本书其后章节还将继续进行论述。

民族音乐学倡导树立文化相对主义音乐价值观，主张抛弃本位文化中心主义的音乐价值观，尊重世界上每个民族文化中的传统音乐，反对民族主义和狭隘民族主义的音乐价值观，无疑会在本学科的理论建设和研究实践中发挥出它应有的积极作用，可以说，唯有这种努力才可能达到客观认识和正确把握世界各民族传统音乐文化本质及其规律的科学目的。

但是，论述至此本书也应特别指出，文化相对主义价值观在文化人类学以及民族音乐学理论中的魅力，不在于这一观念的绝对性而正好在于这一观念固有的相对性。这就是说，文化相对主义价值观本身也是相对的。在音乐学或民族音乐学领域，超越上述基于民族总体音乐文化认知科学目的的调查与研究范围而进入某些局部或细部专门课题研究领域，例如专门探讨某种音乐事象兴衰存亡的过程和规律、研究传统音乐事象如何适应现代社会音乐生活需求的生态环境与规律，以及进入传统音乐事象构成中音乐本体艺术性、技术性、特质性构成特征与规律时，文化相对主义音乐价值观可能会与各民族传统音乐事象永远处于变革和发展的动态观念、音乐人物贡献及作品（产品）质量在相关民族中仍有艺术与技术的“高低”评价观念相抵牾。所以在处理此类理论选题和研究课题时，这一观念便可能会处于“英雄无用武之地”的境遇而被有关传统音乐的动态观念、传统音乐与环境的最佳选择观念和相关民族特有音乐人物贡献及音乐产品质量高低的评价观念等所代替。

【原著选读】

民族中心主义与“高尚的野蛮人”（译文参考）*

民族中心主义

一个目光短浅，严格地局限于只考虑自身的需要和愿望的人，一般说来很难和他人友好相处。我们称这种人为自我中心主义者。如果这种人当上了精神病医生，我们会觉得这是件憾事。一个完全用自己的文化作为准绳来判断其他文化的人，是一个民族中心主义者。这

【原著选读】

种人不仅不具备研究人类学的条件和素质，而且很可能连认识和处理他自身所在的那个社会里的社会问题也会显得无能为力。

比如说，一位美国的民族中心主义者，可能会把许多社会中为男孩举行的成年礼看成是野蛮的。这些成年礼通常包括劳役折磨、对勇气和耐力的艰辛考验以及痛苦的割礼。这位美国民族中心主义者可能无法理解，为什么竟会有人仅仅为了被公认为成年人就心甘情愿地忍受这么些艰辛。然而，同样是这种民族中心主义思想，又会使他很难对美国的一些习俗发生疑问。比如说，美国人习惯把孩子关在小笼子里，即是说，把孩子放在有栏杆的小床和供爬行的围栏里，这也许会被别的社会的观察者看成是残酷的。由此可见，民族中心主义阻碍我们理解其他民族的文化，与此同时，也阻碍了我们对本民族文化的理解。如果我们认为我们所从事的一切都是最好的，看来我们就不会问一问为什么我们要按我们的办法行事，更不会问一问为什么别人会按他们的办法行事了。

“高尚的野蛮人”

每当我们对文明生活的复杂性感到厌倦的时候，就会向往一种更“接近自然”或更“纯朴”的生活方式。例如，有个美国年轻人，他父亲身兼两三种职务，而只能维持全家人最低限度的生活，他就可能会暂时被卡拉哈里沙漠里的昆人的生活方式所吸引。昆人平均分配食物，所以经常在大半天里可以有闲暇的自由活动。他们所有的食物都来自狩猎和采集野生植物。由于他们没有冷冻设备，很明显，共享刚捕杀来的动物要比贮藏一堆腐肉明智得多。此外，平均分配方式能为昆人提供一种社会福利体系，而事实也正是这样。如果一位猎手某一天没能打到猎物，他可以从集团的其他人那里为自己和家人分到食物。反过来，往后某一天他猎到了动物，也得分给其他一无所获的猎手及其家属。这个体系还为养活没有能力采集食物的老人和儿童提供了保证。

然而，昆人的食物平均分配体系所解决的问题，是他们所处的特殊环境所造成的，这种体系对解决我们的社会问题未必有什么实际意义。再说昆人生活的其他方面对许多的美国人来说看来不会有什么吸引力。比如说，过着游动生活的昆人决定迁徙的时候，妇女们必须负责搬运家庭的全部财物，包括数量可观的食物和水，以及所有四五岁以下的孩子。不论路程远近，这个负担都是十分沉重的。由于昆人每年要迁徙大约一千五百英里，看来大多数美国妇女恐怕不会认为昆人生活方式的各个方面都是值得羡慕的。

以上的论点并不是说，我们不应该拿自己的文化和其他文化作比较，而是说我们不应

【原著选读】

该把其他文化理想化。其他社会的大部分习俗可能是现在或过去都对他们所处的环境很适应，正如我们的大部分习俗可能是现在或过去都对我们所处的环境很适应一样。文化相对论要求我们客观地看待一个社会的所有习俗，既不要为民族中心主义所干扰，也不要抱浪漫主义态度。

那么是不是说文化相对论意味着不应该对其他社会的行为或我们自己的行为加以评判呢？我们坚持客观性是不是就意味着人类学家不该对他们观察到的文化现象作出道德判断，并力图进行解释呢？其实并不是这么回事。人类学家的确要作出判断，有的人类学家还试图改变那些他认为有害的行为。但是，判断没有必要也不应该排除客观性，不管我们作出什么样的判断，我们的研究目的只有一个，力求对各种现象准确地加以描述并作出解释。在“解释与验证”一章中，我们将详细论述科学家包括人类学家所采用的某些方法，这些方法把他们个人的愿望对他们的观察和对所作出的解释的验证可能产生的影响降低到最低限度。

---

*节选自C.恩伯、M.恩伯：《文化的变异——现代文化人类学通论》，杜杉杉译，辽宁人民出版社1988年版。

第三节 时 空 观

既然世界上任何一个民族的传统音乐都是由作为主体的音乐群体和音乐个体来创造和操纵，这些音乐群体和音乐个体又都毫不例外地生活在一定的自然环境和社会环境空间之中，并有其自身悠久的社会发展经历和与同时代其他民族群体共处、交流的相互联系，那么无论何种民族音乐群体和音乐个体所创造和操纵的音乐事象，必然相应地具有所经历过的历史发展过程，具有重建历史形式和遗产的现实构建过程，具有与同时代其他音乐事象和相关环境发生联系的共处程序以及音乐事象本体现实存在所具有的空间范围依托。因此，关于音乐事象的时间观念、空间观念和音乐事象本体即时间与空间同体的观念，都将作为民族音乐学工作者从总体上把握各民族音乐事象的客观认识论基础，以此构成现代民族音乐学时空观的最基本的内容。

一、音乐事象的时间观念

音乐事象的时间观念，是指民族音乐学工作者对某一音乐事象进行观察和研究时所树立的一种“历时”的和“共时”的观念。

1. “历时”观念的树立

首先，“历时”观念的树立，是引导研究者去注重音乐事象纵向的历时发展过程，视音乐事象为一种持续存在的音乐过程和形式。

在现代民族音乐学中，这种历时发展过程通常被理解为是对音乐事象进行“历史构成”和“未来构成”的考察和研究。如山口修说：“按历时性原则归类的研究对象，是从各种空间层次考察其过去到现在（有时还包括未来）的音乐形态的变迁和因果关系。所以，它们是历史性质的对象。”[①]蒂莫西·赖斯也说：“‘历史构成’也可以解释为对音乐变化或音乐史作历时的或‘过时的’研究。”[②]

由于中国传统音乐具有悠久的历史演变过程和丰富的文化内涵，故而在中国民族音乐学领域这种立于当下本土研究对象现状基础上的历史“回望”，

①〔日〕山口修《民族音乐学》，人民音乐出版社编辑部编《民族音乐学》（音乐词典词条汇辑），人民音乐出版社1988年版。

②蒂莫西·赖斯《关于重建民族音乐学》，汤亚汀译，《中国音乐学》1991年第4期。

历来即具有牢固的理念规范和坚实的方法论实践，不少研究成果都将本土研究对象的“历史构成”，视为是所涉音乐事象的重要“历时”组成部分，这一现象，不能不将之归结为是成熟的中国史学研究和音乐史学研究向民族音乐学“历时观”注入的本土学术规范影响。

显然，在民族音乐学领域中，这种有关音乐事象历时发展过程的考察和研究，已经开始体现出历史音乐学的特色，这正是现代民族音乐学研究对象和观察视角的一种创新性拓展。由于这一新拓展，不可避免地使民族音乐学研究的对象和范围，普遍地要触及各民族音乐事象的历史存见状况、生成原因和历史性传播传承的规律、动因，以及现今如何在继承遗产的基础上去构建过去的形式以及发展前景和未来兴衰的预测等内容。

尽管民族音乐学的历时性考察与研究，已经具有了某种程度的音乐史学特色，但它并不完全与音乐史学相等同，这是因为从学科考察研究的总体对象、范围和方法来说，音乐史学的主要任务是针对历史音乐现象去考察研究音乐现象的历史存见和发展过程，采用的主要方法是历史文献索引和考据以及历史遗存考古，其目的是对音乐历史进行客观的和尽可能真实的“再现和复原”；而民族音乐学历时考察研究的任务则主要是针对现实音乐现象去追溯、回望历史的音乐踪迹，采用的主要方法是田野考察和历史学方法及成果借鉴，其目的是用“音乐历史的本来面目”来解释和说明音乐现象的现实存见和构建规律。可见，二者既有明显的相互交融，同时亦有明显不同的学科特征。

其次，“历时”观念的树立，是引导研究者去注重音乐事象当下的“演绎”或“操作”程序和音乐事象中心人物的行为，将所涉音乐事象表现和音乐主体人物表现视为是一种历时性音乐过程显现，而不仅仅是一种音乐的“声音”结果。

对于民族音乐学工作者来说，无论是音乐演奏还是音乐习俗，作为一种“当下音乐历时过程”，都具有文化的、音乐的、结构的程序或序列特征，而这种程序或序列特征，正是民族音乐学研究者最终需要解释的音乐事象中心——“声音”现象的文化内涵注释和内容解释证据。例如，某些研究者近期进行的民间宗教和信仰的“仪式音乐”或“民俗音乐”考察与研究，如果研究者没有完整地树立音乐事象的“历时”观念，在考察和研究中缺少音乐事象当下表现的“历时程序”或“历时过程”现场完整观察与记录，那么这些“仪式音乐”或“民俗音乐”考察和研究的选题任务和预设目标，便可能难以完成和达到应有的学术水准。

2. “共时”观念的树立

“共时”观念的树立，是引导研究者去注重音乐事象内部结构因素、音乐事象与外部环境及其他文化类型横向的“共时”共存关系，视音乐事象为一种广延存在的音乐综合实体。

在现代民族音乐学研究中，这种共时共存关系构成，通常被理解为是对音乐事象进行“现

时”构成的考察和研究。这种“现时”构成和外延，主要包括音乐本体内部的诸类型或诸构成因素之间的共时共存关系构成、音乐本体与依托环境之间的共时共存关系构成、音乐本体与其他音乐及艺术类型之间共时共存关系构成这三个相互依存、相互关联的主要环节。这即是说，在民族音乐学研究的实际操作过程中，“共时”性考察研究的具体内容，至少有三个主要的方面：其一，主要体现为音乐本体的分类学规划以及音乐本体内部诸元素共存和相互制约之关系及规律研究等；其二，主要体现为音乐观察对象所处自然环境、社会环境和具体时代之互制关系等；其三，主要体现为音乐观察对象与同时代、同区域、异区域其他音乐事象、艺术事象之关系和相互影响等。

从这些具体的“共时”考察和研究内容可以看出，一种音乐事象一旦显现，它便随即体现出它所具有的时间限定和时代特征，其本体结构形态也同时在诸结构元素的相互作用下得以呈示，并与外部环境（特定场合的自然环境选择和文化环境选择）发生共时联系，与其他可能见到的同时代音乐事象立即构成共存的可能具有某种关系和影响的联系。民族音乐学研究者倘若在考察和调研中，对这些呈现为共时状态的各种内容显现不予以全面、客观、充分的系统性关注，那么他即使得到一些相关的考察和调研材料，但这些考察和调研材料也可能是单调、孤立和支离破碎的，这对他继续进入更深层次的考察和研究，将是一种不可弥补的损失。因此，树立完整、系统的共时观念，在考察和研究中对音乐事象进行共时性多方位、多侧面把握，是进入民族音乐学整体研究更深层面的重要前提。

如上所述，民族音乐学工作者在实际考察和研究工作中，因课题不同，自然有时会侧重于用历时观念去认识和把握某一音乐事象，有时又会侧重于用共时观念去认识和把握某一音乐事象，但是这并不意味着二者可以截然地人为分割，因为在音乐事象的历时发展过程中，当它处于某一历史阶段的某一时刻时，它同时具有当时的共时构成关系内容存在，而音乐事象的共时构成关系内容的存在则仅仅是一种相对的暂时的“共时”，这种关系随时都可能被历时的音乐内容所突破，因此它同时又具有历时发展的特征。正是这种交合统一的关系，使得任何音乐事象的显现同时包含着历时构成关系和共时构成关系两方面内容。

二、音乐事象的空间观念

音乐事象的空间观念，是指民族音乐学工作者对某一音乐事象进行观察和研究时，所树立的一种将该音乐事象视为具有特定“空间位置”、表现为某种“空间状态”和有“具体空间环

境依托”并体现为“空间实体形式”的观念。

所谓音乐事象的空间位置和空间状态，是一种与人文地理发生关联的地理学观念，主要指音乐事象的分布地域范围和扩散路线走向。对于前者，有的范围可能小到只在某一个社区内布局和传承，有的则可能大到在一个州、省乃至全国范围内布局和传承；对于后者，有的状态可能比较单一清晰，有的则可能相当错综复杂、交叉重叠。研究者为了在整体上能简洁、直观地显示这些境况，一般会在相关描述性的音乐志类型的著述中，绘制整体或局部的音乐事象空间状态图和音乐事象传播状态图来加以概括标示，那就是与音乐事象空间观念相关的音乐类型分布图(图 16)和音乐事象传播路线图。这是一种最为简洁和直观地显示某种音乐类型“空间位置”和“空间状态”的本文格式。

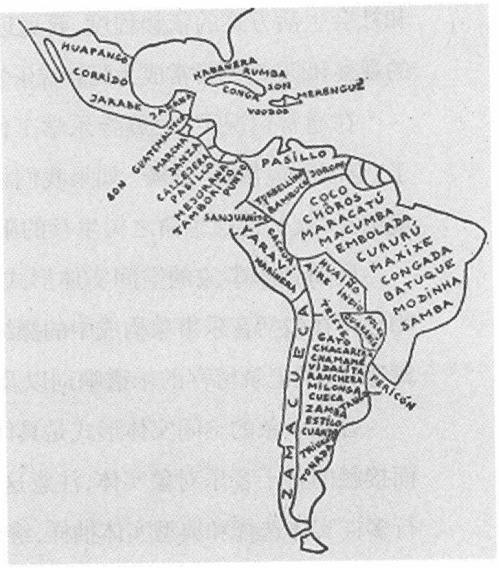


图 16 《拉丁美洲的音乐》中的“歌舞音乐”分布图

在中国，各民族、各省市的民间音乐类型分布极为复杂多样，仅就中国各民族的诸多民间歌曲来说，各个品种的分布流传地域范围和传播扩散路线走向，即相互间常常表现出上述对比悬殊的空间位置选择。例如，在广西、广东、湖南交界地区流传的瑶族民歌中，有称为“梧州歌”和“过山声”(或“纳发调”)的两种民歌，前者在当地只在少数几个操“梧州土语”的“平地瑶”社区中流传，很少向其他地区传播和扩散；后者则在三省交界地区所有的“过山瑶”村落中流传，其传播与扩散路线与这一部分瑶民历史上多次迁移的路线有明显关联①。像这样在分布范围和扩散走向上大相径庭的民间歌曲实例，在中国各民族民间音乐的生存现况中还能举出相当多的类型和品种，在民族音乐学的空间观念和视野中，这些具体内容都可以被视为是最基本的音乐事象“空间位置”和“空间状态”表象。

①何芸、伍国栋、乔建中《瑶族民歌》，文化艺术出版社 1987 年版。

所谓音乐事象的空间环境依托，主要指音乐事象在分布流传地域内所依靠的自然地理环境和经济文化环境，它常常对音乐事象的分布流传、扩散走向、人文内容、体裁选择、乐器用材等方面，有着特殊的影响和制约。

世界上不存在没有空间环境依托的人群，当然也就不存在没有空间环境依托的任何音乐事象。特别是民间音乐事象，对特定空间环境中经济生产方式

和社会生活方式的依赖程度，要远远大于专业的、上层的音乐事象类型，因此“空间环境依托”的观察和研究，便常常成为民族音乐学相关民间音乐或传统音乐研究课题的主要构成部分之一。

在通常情况下，民族音乐学工作者研究某一音乐事象时所关注的“文化背景”内容，即属于“空间环境依托”范畴。如果我们将所研究的音乐事象比喻为是一棵生命之树，那么“空间环境依托”就是这棵生命之树生存的阳光、雨露和土壤。

所谓音乐事象的空间实体形式，主要指音乐事象构成中固有的和形成的物化存在，此类物化存在包括音乐事象构成中的操纵主体，已经物化的音乐形态结构（音响）形式、乐器形体、歌舞道具，被记录留存的乐谱唱词以及其他书面资料、音乐文物或与音乐事象相关的实物等等。

音乐事象的空间实体形式是具体的“人”和“物”（器）的形态，它是民族音乐学工作者最先正面接触的若干音乐对象实体，注意这些实体本身各个层面的具体内容和细微表现，尽可能地进行多样实体选择和典型实体抽样，继而再进行系统梳理、归类和比较，也是民族音乐学考察和研究工作的一项重要内容。此类观念在当代民族音乐学领域中体现最多的研究领域，当是关于民间艺人生存状态、各民族乐器形制与性能、宗教音乐“法器”和民间乐社及乐谱的研究等等。

任何一个作为民族音乐学工作者考察和研究对象的音乐事实，同时都具有位置的、环境的和实体的空间属性。也就是说，任何音乐事象，都可以将之视为是空间位置、空间环境和空间实体的统一体，对其空间属性内容进行全面、有机地认识和把握，是民族音乐学工作者开展各项科研课题需要综合掌握的具体内容，既需要从总体上进行有机的和整合性的研究，也需要将其中任何一项内容作为一个相对独立的领域，成为研究者深入探索和研究的课题。如关于音乐分布或传播的研究，关于音乐操纵主体构成及活动的研究，关于传统乐谱或民间乐谱的研究，关于乐器形制、制作和原理的研究，关于音乐文物或其他音乐实物的研究等等，都属于以音乐事象的空间存在作为中心线索或中心内容来进行考察研究的民族音乐学课题。

三、音乐事象的时空统一观

音乐事象的时空统一观，是指民族音乐学工作者在考察和研究某一音乐事象时，所树立的认识该音乐事象既是一种时间存在同时又是一种空间存在的“时间与空间统一”的观念。

在民族音乐学的认识论方面，强调这一辩证时空观的树立，其目的在于引导研究者在考察研究某一音乐事象时，要尽可能地从整体上去把握该音乐事象的时空构成，即便是在侧重于“历时构成”和“共时构成”的课题研究中，也需要重视关于“空间构成”内容的考察和研究。

反而言之，在侧重“空间构成”的课题研究中，也需要重视关于“历时构成”和“共时构成”内容的考察和研究。

在中国传统文化所包容的学理及方法论中，“时空统一观”早有明确和专门化的体现。如“历史学”及子学科“方志学”的学理和方法论，就一贯讲究与时空观念相通的“纵”“横”理念和“经”“纬”理念的树立。特别是后期（清代）的历史学和方志学，“纵横”统一、“经纬”统一的理念，在方法论中已得到非常明确和充分的阐释和运用。例如，近代学者、思想家梁启超（图 17）在所著《中国历史研究法》第六章中说：

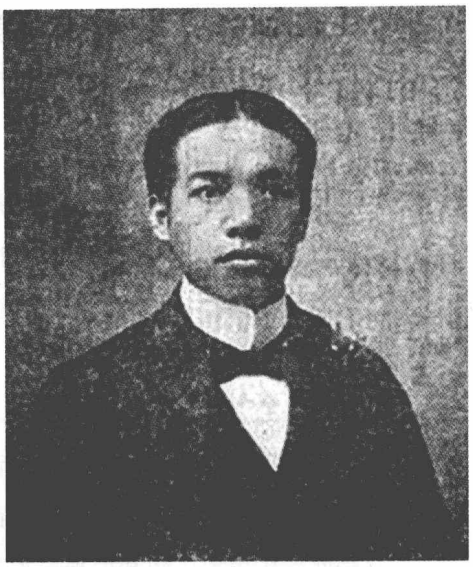


图 17　梁启超（1873—1929）

吾尝言之矣：事实之偶发的，孤立的，断灭的，皆非史的范围。然则凡属史的范围之事实，必其于横的方面，最少亦与他事实有若干之联带关系；于纵的方面，最少亦为前事实一部分之果，或为后事实一部分之因。是故善治史者，不徒致力于各个之事实，而最要著眼于事实与事实之间，此则论次之功也。①

①梁启超《中国历史研究法》，东方出版社 1996 年版，第 120 页。

这里说得非常明白：“横的方面”，是“与他事实有若干之联带关系”的事实，此为“共时”的空间联系理念；“纵的方面”，是“前事实一部分之果，或为后事实一部分之因”的事实，此属“历时”的空间联系观念。故其学理讲究“纵横”（时空）关系统一，已成为中国史学、方志学等学科方法论之公理。

中国史学、方志学与时空观念相通的“纵”“横”观念和“经”“纬”观念，对中国民族音乐志课题研究和著述撰写，提供了很有学术价值的思路和参考，其具体运用，可参考本书第六章第一节“音乐志”的相关内容，此不再赘述。

此外，还需特别指出的是，在上述时空构成关系中，唯以历时构成才具有永恒、无限的特性。这一特性的具体表现就是：音乐事象在一定的空间内，无时无刻不处于动态的变化过程之中，而某一历时过程所表现出的空间构成，只是相对于历时构成而出现的暂时稳定状态。任何一个民族的传统音乐事象，都像是一条奔流不息的历史长河，它“急速或激愤，舒缓或优美，人们的歌与哭，欢乐与忧愁，血肉联系那样地交融在这条历史长河之中，你不知道她的流域有多宽广，河床有多深，流程有多长，你就无法理解她的丰富多彩以及这种千变万化的来源！”②

②黄翔鹏《传统是一条河流·代序》，人民音乐出版社 1990 年版，第 4 页。

第四节 质 量 观

任何事物构成都有质和量的规定性，民族音乐学涉及的各种音乐事象，其构成也不例外。由此，从哲学的质量观即可相应推导出民族音乐学的质量观。

所谓民族音乐学的质量观，就是充分认识和把握音乐事象构成特质和涵量的具体内容及相互关系的一种认识论观念。

从民族音乐学学科角度来说，音乐事象构成的特质，指的是这一音乐事象在内容形式方面所表现出的特定文化品质和声音品质，它是此音乐事象区别于彼音乐事象的性质规定。音乐事象构成的涵量，指的是这一音乐事象在存见形貌方面所包含着的具体度量和具体因素，它是此音乐事象由数和形来表示其构成大小的数量规定。

世界各国各民族音乐群体在长期音乐社会生活实践中，从质的方面和量的方面对各种音乐事象所作约定俗成的限定，使不同民族和不同社区的音乐事象，都有了彼此各不相同的分类种属上的区别和归属。因此，对音乐事象的质和量进行科学的认识和把握，便成为民族音乐学工作者考察和研究音乐事象的内容和形式规范，客观认知各民族主位原生性音乐事象分类和进行客位研究者再生性类型划分，进而再建造分类学理论的重要认识论基础。

一、音乐事象的质

由于民族音乐学所涉及的音乐事象，是一种不能脱离社会生活时空环境的音乐对象，它的基本特质不仅包含着结构的规定内容，同时也包含着风格的和文化的规定内容，所以任何一个音乐事象的特质，一般都可以分解成为“结构特质”、“风格特质”、“文化属性特质”三个方面来加以观察、分析和论述。

首先，音乐事象内部诸元素相互作用表现出的各元素结构特征和音乐事象的整体结构特征，共同构成了音乐事象的“结构特质”。其次，音乐事象与外部依托环境相互作用表现出的民族特色、地方特色和流派特色，共同构成了音乐事象的“风格特质”。再次，音乐事象与外部环境相互作用表现出的具有特定人文含义的内容、情感、功能和效用指向等，共同构成了音乐事

象的“文化属性特质”。

由于音乐事象的质，规定了音乐事象基本内容和形式的特性，所以，民族音乐学工作者便可能根据不同音乐事象所具有的不同质来进行种类划分。当某一音乐事象的种类归属划分出现歧义时，我们即可用上述三种特质表象作为标识来加以观察和衡量，从而得出较为客观和较少歧义的结论。例如，1987 年中国民族音乐学界曾针对少数民族曲艺曲种的界定问题展开了一次讨论，尽管当时人们还没有在讨论中提出关于曲艺曲种“质的规定性”概念，但实际上这次讨论就是一场关于少数民族民歌与少数民族曲艺曲种在质的规定方面有何本质不同，以及曲艺曲种质的规定性到底有什么具体内容的论争。引起这场论争的导因，是部分学者在若干著述中（特别是在一些词典类工具书中）将某些民族的部分音乐品种（如侗族琵琶歌、哈尼族“哈巴”、傣族“赞哈”等）在种属归类上，有时界定为民歌，有时又界定为曲艺。这样，在分类学领域客观上就因“一个种类多种质”的界定而导致相关种类“质无规定性”或“无质规定性”的理论谬误。后来，参与这场讨论的音乐理论工作者针对这一问题发表了一个比较趋于一致的意见，即认为曲艺曲种与叙事民歌既有联系又有区别，而曲艺曲种类型的界定和划分应当从是否具备下述几方面音乐的、人文的因素来考虑：

1. 在艺术表现形式上，有唱有说，说唱兼备。

2. 有一套本民族人民熟悉的基本曲调和表演程式。

3. 有表现和反映本民族历史和现实生活内容的曲目。

4. 表现手法以娱人为主。

5. 受到本民族人民的喜爱和承认。

其实，这些因素都属于相关音乐类型划分质的规定性内容，故而都可以分别为前述音乐事象三方面特质所容纳。其中，第一项表述的是曲艺曲种的音乐形态结构基本特征问题，属“结构特质”；第二项表述的是曲艺曲种音乐构成的本位民族风格和表演程式民族特色问题，属“风格特质”；第三、四、五项表述的是曲艺曲种的内容和功能效用特征问题，属“文化属性特质”。

在此特举上例并略加分析和归纳，并非是要说明以上总结出的曲艺曲种类型划分的五个原则已将曲艺曲种特质内容概括完备而无懈可击，真正的意图是想借助这一研讨共识来说明准确或相对地认识和把握音乐事象质的规定性，对于民族音乐学学者的歌种、乐种、曲种研究课题和分类学课题是多么的必要和关键。

二、音乐事象的量

这里所论音乐事象的量，不是指个别音乐作品本体的结构量，而是指包含音乐作品在内的音乐事象在民族群体音乐生活中在生态存见形貌方面表现出的含量。其具体含量的量度，主要包括“分布面”、“生存密度”、“操纵主体数据”和“使用率”等。

音乐事象流传分布的地域范围和在民族音乐群体中传播的阶层范围，属“分布面”含量显示；音乐事象在流布地域范围内和民族群体阶层范围内流传的密集度量，属“生存密度”含量显示；操纵音乐事象的歌手和乐手数量、音乐组织数量及歌手和乐手基本状况统计，属“操纵主体数据”含量显示；音乐事象在民族群体音乐生活中出现或使用的频率和单元内重复的数量，属“使用率”含量显示。

某种音乐事象在量的方面产生变化，虽然在一定范围内不会影响其质的变化（使之变成新的音乐事象），但它仍然是音乐事象本身“质”所具有的客观规定性，只要此音乐事象存见于民族群体的音乐生活之中，那么，它就必然具有上述量的规定性，对这种量的规定性进行如实的观察、统计和比较，即可能更全面、深刻地把握住这一音乐事象的音乐特质。例如，当我们进入某一社区群体的音乐生活中去观察和研究某件乐器及其演奏的音乐时，如果只凭一位乐手的一次演奏音响就企图概括出该社区这一音乐种类的特殊品质，显然是不大可能的。倘若对这一乐器进行了若干次观察，采集到了若干不同乐手演奏这一乐器的若干音响，掌握了这种乐器在该社区某一范围内的某一部分人中流传的情况，以及这一乐器在乐手一年四季音乐生活中使用的时间（其音乐是经常演奏还是少有演奏的比例数据）和场景等，那么，对这种乐器所演奏音乐的特殊品质——“结构特质”、“风格特质”、“文化属性特质”等，就有可能作出较为准确的判断，这也就是通过音乐事象量的具体积累，去达到音乐事象质的飞跃认识的一个过程。

就社会音乐生活中音乐事象含量的一般状况而论，一个分布面广、生存密度大、操纵主体数量多、使用率高的音乐事象或音乐类型，其结构特质就可能表现得更明确，风格特质也可能表现得更鲜明，文化属性特质也可能表现得更充分。这就告诉我们，只要掌握了音乐事象含量的多种数据，就有可能比较深刻地揭示出它的内部结构特征和它与外部环境密切联系所显现出的风格特征和文化特征。

此外，倡导准确和如实掌握音乐事象含量的多种数据，对于当前世界范围内广泛开展的“非物质文化遗产保护”工程来说，也具有特殊的和重要的意义。在中国，政府文化部门和各民族地区基层相关文化机构，如果要对某一文化区域范围内的各种传统音乐文化遗产进行有效的保护和传承，避免主观性和盲目性，也必须要全面、丰富地掌握保护对象历史状态和现实状态的若干数据和信息，这些数据和信息都属于音乐事象量的材料积累，都是“非物质文化遗

产保护”工程选择保护对象、制定相关政策、拟定相关策略所不可匮缺的基本材料积累和事实依据。

三、质量比较和质量转化

1. 质量比较

任何事物之间的相互比较都是质和量的综合比较，因为一定的质必然表现为一定的量，一定的量也必然表现为一定的质。这一质量关系就决定了民族音乐学的比较研究内容，也必然是音乐事象或音乐类型之间质和量的综合比较。中外民族音乐学家的众多研究成果表明，一种音乐事象音乐质的发现和总结，首先是通过若干音乐量的比较来完成的；音乐事象与音乐事象之间或音乐类型与音乐类型之间的质的比较，也首先是通过二者之间内部诸元素量的比较来完成的。因此，只要掌握了音乐事象或音乐类型的质量比较，也就掌握了民族音乐学的比较研究方法。

①刘桂腾《满族萨满乐器研究》，辽宁民族出版社 1999 年版。

我们可以将某一民族若干数量的民间歌曲或乐器与另一民族若干数量的民间歌曲或乐器进行比较，从它们内部诸元素形态特质异同的比率来判断相关民族民间歌曲或乐器的亲疏关系，然后再从这些或亲或疏关系的量的分析和研究中，总结出两族民间歌曲或乐器总的结构特质，在此基础上再结合风格特质和文化属性特质的量化对比，最后即可完成对相关民族民间歌曲或乐器总体内容结构的比较研究。例如，《满族萨满乐器研究》①一书就是这样一本明确体现“量”与“质”和“质量比较”观念的民族音乐学著作：该书第二部分“满族萨满乐器的形制及其象征”，将迄今所见 11 种满族萨满乐器，按膜鸣乐器类的“依姆钦”、“单鼓”、“同肯”；体鸣乐器类的“西沙”、“轰勿”、“嚓拉器”、“哈尔马力”、“托力”、“激达”；弦鸣乐器类的“腾格里”、“非凡”等三类分别对其形制、奏法进行若干“量”的描述，并尽可能与所见国外萨满同种乐器进行“量”和“质”方面的比较研究（图 18），在丰富的“量”积累和“质”比较观察

图 18　《满族萨满研究》用于比较的国外资料

中，最终总结出相关乐器的文化“象征”内容及其文化特质。因此可以说，这是一部比较有代表性的主要通过“质量比较”观念的正确树立来完成相关民族音乐学选题的科研成果。

一般而言，在一项有成效的音乐研究选题的实施过程中，这种比较研究思路早在曲谱、背景材料的准备阶段，就已表现出了质量综合比较的内容，因为研究材料的选择，既要考虑代表性和典型性又要考虑数量的足够积累。因此，民族音乐学的比较研究课题所用资料本身，就是质量综合比较的产物。只有经过质量综合比较而得来和发掘出的研究资料，在研究程序中才可能具备更强的诠释力度和更高的学术价值。

2. 质量转化

由于现实生活中不同民族群体的物质文化和精神文化，都处于永恒的动态过程之中，所以，与物质文化和精神文化密切联系的音乐事象，也不可避免地会在质和量的方面发生各种各样的变化。当某一音乐事象作为操纵群体认定的一种类型或品种，其构成中量的变化达到一定程度并突破原型构成规范时，它就有可能转化为另一种性质的音乐事象，从而成为操纵群体重新认定的另一种类型或品种。就中国传统音乐或民间音乐而论，各种各样的音乐类型或品种，常常会因为量的因素构成变化而逐渐转化为一种新的音乐类型或品种。例如，在中国各民族音乐生活中，汉族民歌类型之一的小调，演化为曲艺曲种音乐曲目或曲牌；少数民族民歌之一的叙事歌，演化为曲艺曲种；曲艺曲种音乐，演化为戏曲音乐等等，其例可谓屡见不鲜。

这里，遵循约定俗成的中国民间音乐体裁五大类的分类标识，以民歌体裁“质”转化为曲艺（说唱）体裁“质”为例：其量的变化表现在“结构特质”方面，就是音乐表现方式上由相对单纯的“唱”扩展为“说”与“唱”并重，曲调构成上由绝大多数的单曲体扩展成为绝大多数的联曲体和板式变化体；表现在“风格特质”方面，就是由音乐较单纯的抒情性扩展为叙事性、抒情性和情节性的多重结合；表现在“文化属性特质”方面，就是体裁流布环境范围由村野延伸入市镇，接受者由村民扩大到市民、工商业者和知识阶层，操纵者的技能由业余和半业余性扩展为职业和专业性，功能效用由非商品性的自娱扩展为商品性的娱人等等。这一系列结构性、风格性和文化含量上的延伸和扩展，最终使这些原来的民歌体裁类型或品种，逐渐演变成为不同于原型的曲艺（说唱音乐）体裁类型或品种，从而使一部分民歌曲调最终演变成为曲艺（说唱）音乐结构体式中的腔调。像天津时调、四川清音这些于晚清时期形成的曲艺曲种，在整体和音乐构成上就经历过了这样一种因“量”的延伸和扩展而由民歌体裁“质”向曲艺（说唱）体裁“质”转化的过程。其实，中国戏曲剧种也有不少是直接在各类曲艺或歌舞种类基础上，经由形式和内容“量”的扩大而在较短时间内就成为戏曲了，如曲剧、吉剧、花鼓戏、花灯戏、白剧“大本曲”戏等，即属于此种转化的典型代表。

在民族音乐学的考察和研究工作中树立科学、辩证的质量观，对于认识民族音乐学考察研究对象的特征和本质，具有重要的指导意义，它可能为一个民族传统音乐的继承与发展，动态地提供出某些可靠的理论依据。科学的民族音乐学质量观要求我们，在民族音乐学的调查和研究工作中，实践者要充分观察、比较音乐事象的复杂表现，要将“量”的材料积累扩大到尽可能大的限度；在进行实地考察材料收集和其他资料收集时，要尽可能多地掌握相关材料，特别是掌握直接观察所得的第一手材料。如果我们在实施田野考察和课题研究时所用材料的量，有了充分和丰富的积累，并对之进行了多量的辨析、分析和比较，那么实践者就有可能准确地把握所涉音乐事象部分构成和总体构成的特殊品质，就有可能将相关的田野考察和研究课题导向更深入的理论层面和更高的学术水平。

【关键词链接】

曲　剧

曲剧，曲艺的戏剧化表演样式。例如北京曲剧，其前身是北京地区曲艺曲种单弦（单弦牌子曲）。20世纪50年代初，单弦艺人魏喜奎等借鉴戏曲表演方式，首先采用化装彩唱、舞台表演形式，用单弦唱腔和音乐演出戏剧剧目《新探亲》。从此，以曲艺曲种单弦唱腔为基础的戏曲表演品种即开始诞生，人们将之称为“曲剧”。北京曲剧所用唱腔，主要是单弦表演常用的〔太平年〕、〔云苏调〕、〔湖广调〕等，结构体式亦沿袭原来的曲牌体结构。

像这样由曲艺曲种直接创建为戏剧表演形式，并沿用原曲艺唱腔和音乐的地方戏曲剧种，在20世纪50年代之后出现的还有吉剧、龙江剧和白剧“大本曲戏”等，其中白剧“大本曲戏”因受到群众喜爱，至今已扎根于白族的社区生活中。

第五节 网 络 观

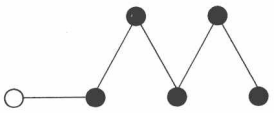
民族音乐学考察研究的音乐事象，与外部所依存的自然地理环境、物质文化环境和精神文化环境，具有千丝万缕的复杂联系；其内部各组成部分（元素）之间，也具有多种多样的复杂联系。这些联系在表现形式上既可能是直接的，也可能是间接的；既可能是直露的，也可能是隐蔽的。因此，充分估量音乐事象与外部环境之间的相互联系和音乐事象内部诸元素之间的相互联系，进而发现这些联系的基本特征，是把握音乐事象动态规律和文化构成本质的宏观认识的前提。

所谓民族音乐学的网络观，就是把音乐事象与其他诸种有关自然、社会的复杂联系和音乐事象内部诸元素间的复杂联系作为一种相互作用、相互影响的总体网络来认识的观念。

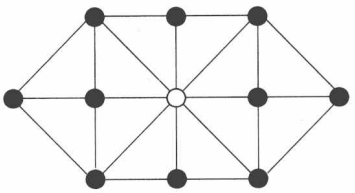
这种观念，不是那种仅在一个时刻孤立地观察和研究某一音乐事象外部表现，静止地注意其本体的单层结构，只从单一方面或单一因素去寻求音乐事象相关联系和解释的单线思维，而是在同一时刻全面综合地观察和研究某一音乐事象外部表现和内部隐喻，深入、动态地注意其本体的多层结构，从内外部各个方面的相互作用去寻求音乐事象相关联系和解释的多线思维。而多线思维，在这里即可以称之为“网络思维”。

对于这两种思维方式或者说对这两种思维方式表现出的相关理念内容，可以用下列图式来简洁表示它们的异同，以及这两种思维方式观照下所显示的音乐事象的构成特征：

单线思维



多线（网络）思维



○——音乐事象或音乐事象的某一构成元素

●——音乐事象外部或内部的其他构成元素

显然，单线思维方式所认识的音乐事象，无论是内部结构还是外部结构，其联系和解释都只涉及单一元素（线点）及其元素与元素之间的简单联系，因而难于显示这一元素的多向运动

势态以及对其他多种元素(线点)或全局同时有何重要牵制和影响(也就是说它仅显示局部的牵制和影响);而多线思维方式所认识的音乐事象,无论是内部结构还是外部结构,其联系和解释都同时要涉及多种元素及其元素与元素之间的复杂联系，其势态宛如一个网络结构,其中任何一个元素(网点)的运动(或变化),既以其他元素(网点)的变化为其动力,同时又作为一种动力牵制影响着其他诸元素(网点)的变化。

由于民族音乐学的学科性质所规定,凡对音乐事象进行考察和研究时,既要认识和把握对象本体结构内部各元素的独立表现，又要认识和把握对象本体内部结构各元素之间的关系,同时还要认识和把握本体结构与外部环境诸元素之间的复杂联系,因此,对于民族音乐学学者来说,树立科学的网络观,就不仅是必要的而且是理所当然的了。

网络观来源于现代系统论,是现代系统论的核心观念。从表意特征来说,它实际上是系统论思想的一种通俗而形象的表述,它既是一种认识论观念,同时又具有方法论特点。将网络观运用于民族音乐学的理论构建,进而去指导这一理论的实际运用和实践操作,概括起来主要包括下述几方面的具体内容。

一、整体的观点

整体的观点,是指将所考察和研究的某一音乐事象,视为一个复杂的整体,认为这个整体包含着音乐本体及其环境依托等各种各样的组成元素,这些元素不是简单、机械的相加,而是相互发生影响的有机总合的一种认识论观念。

例如,我们在考察和研究某一民间器乐班社所演奏的音乐时,如果仅仅注意乐器、乐队、音乐和乐谱留存而忽视其他方面,诸如社会活动历史背景和社会活动现实空间的内容,那么,我们所见音乐事象则是脱离班社主体音乐生活而孤立、静止、残缺的音乐材料,其结果自然是“只见树木不见树林”,其仅有的音乐材料也难于进行整体文化综合和深层次的研讨。如果我们从更广阔的角度全面考察这个器乐班社的历史、现状、成员面貌、社会关系、活动规律、传承方式、乐俗社规、信仰禁忌、乐器操作、乐器乐谱来源、不同场合演奏音响、音乐社会功能等内容,并注意这些内容相互间的有机组合与联系,那么,一幅特征鲜明、结构完整、内涵深邃的民间器乐班社生存的立体图画便可能清晰地呈现在研究者面前。民族音乐学认识音乐事象整体的观点,就像哲学的认识人自身整体的观点那样,即“人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上,它是一切社会关系的

总合。”[①]

笔者在研究传统民族器乐乐种“江南丝竹”及其相关音乐会社时，即试图比较完整地树立这种“整体的观点”，希望能从本体形态和文化内涵的综合考察中再现这一乐种及其乐社的生存规律和传播影响。如关于江南丝竹音乐及其乐社的文化属性、生存规律与传播影响等问题，曾以《环太湖地区的乐社传统》[②]为题，对其进行音乐与地域文化的整合考察，通过以苏州无锡为中心显现出的其他任何地区都难于比拟的苏南及环太湖地区的乐社传统——家乐班、堂名班、文人乐社、清客群体、清客串行为、音乐技能与演奏风格文人化品格等诸多本体的、人文的内容予以综合研究，着力于民间艺人、文人演奏家与相关时代的社会音乐生活关系的分析，指出这些不同类型但可相互接续的乐社组织作为聚集音乐文化精英——清曲家、丝竹乐器演奏家的载体，以其技艺精湛和风格雅致的音乐文化实践引领着该地区一代乐风，并对其他地区的“丝竹音乐”产生深刻影响，此既是苏南地区被视为“‘江南丝竹’之源”、“中国二胡之乡”、丝竹乐器演奏人才辈出、“丝竹音乐”至今繁兴原因的一个重要人文基因，同时也是与江南丝竹这一乐种不可割舍而颇具区域文化血缘关系的母体文化依靠。这一研究心得，即可看做是“整体的观点”这一理念关照实践后的结果。

①马克思《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第1卷，第18页。

②伍国栋《环太湖地区的乐社传统》，《中国音乐》2007年第1期。

二、联系和制约的观点

联系和制约的观点，是指在考察和研究某一音乐事象时，所树立的在注意其内部元素之间和音乐事象与外部环境之间复杂关系的同时，还需充分认识和把握其相互联系和相互制约的具体形态和具体特征的一种认识论观念。

例如，我们在考察和研究某一民族的多声部民歌时，不仅需要考察和研究民间歌手所唱歌曲的音乐形态特点和多声部织体结合规律，而且还需重点考察、研究歌手组织分工对歌曲声部结合特点的影响，社会环境（歌手组织的社会学、民俗学、心理学内容及生产劳动水准和方式等）对歌手分声部歌唱形式建立的影响，这些歌曲及其唱法与其他音乐种类有何联系以及这种歌唱形式在该音乐群体社会生活中具有什么样的反馈作用等等。这里，民族音乐学结合音乐事象本体构成内容所强调的形态首先是“关系”，然后是“因果”结论。因此

可以说，没有这种“关系”的发现和内容揭示，就无法真正揭示音乐事象网络结构系统内部的奥妙，把握住了这种“关系”，也就找到了开启相关音乐事象构成因果关系秘密之门的钥匙。

图 19　白族吹打乐班

这里，我们可以举出不少田野考察例证。如云南环洱海地区白族社区的代表性乐种“吹打乐”(图 19)，在进入 21 世纪以后并没有像有些传统音乐品种那样在现代经济发展的冲击下呈现明显衰落之势，反而有了更多展示音乐技能的机会和社会空间，其原因何在？在调查中我们发现，白族吹打乐作为白族传统音乐类型中较有代表性的音乐品种，其生存与传承主要依附于喜庆与节日民俗。由于 20 世纪 80 年代以来民族节日和民俗活动恢复较快，随后社区普通居民的经济收入又有了较大提高，喜庆与节日民俗活动开展相对于前期来说即有所发展，不少人家都有经济条件在“红白喜事”(婚礼仪式与老人葬礼)、贺新房、祭“本主”(社区之神)等信仰民俗活动中花钱雇请民间吹打乐班前来助兴，以示“和美”、“吉祥”，讨个吉利；或“许愿”、“还愿”，以祷福祉，由此即为当地民间吹打乐班的存在与发展，提供出必需的事主对象需求，从而在社会生活系统之“民俗”、“事主”、“乐班”三者之间，形成互相依存和互动刺激的运转机制。只要民间有特定民俗习惯和相关信仰的传承与保持，白族吹打乐即会有特定社会需求和生存活动空间，其利用和开放即相应具有更多机会。其次，白族的宗教信仰一是信奉佛教，二是崇拜本主，从社区居民新房落成必定要举行相关仪式即可以看到其信仰——“本主” 崇拜在白族群众中有着多么深厚的基础。环洱海地区白族几乎每个社区都有自己崇拜的、封为不同名号的本主，都建有本主庙，立泥塑或香木雕刻本主神像，每年举行一次“接本主”活动，有的还要在所谓本主诞辰日期或其他偶遇事件另举行祭祀，随时都可以到本主庙进香。大理环洱海地区每年盛大的“绕三灵”盛会，就是各社区和各村落居民聚会去朝拜“五百神王”的祭祀活动。这些民俗活动和信仰意识的延续保持，即成为白族民间吹打乐生存所依附的土壤。再者，由于民俗事象主人与民间艺人之间，因“乐”事行为发生经济关系，一个半职业性吹打乐民间艺人，每月农闲时即可有七八百元由演乐获得的收入，使其生活条件有明显的改善，其经济收入也就

成为刺激白族吹打乐艺术传播与传承的一个至关重要的条件。

由此可见,21 世纪以来白族吹打乐班活动进入较为繁盛的时期，实则是因为在相关社区生活中受到相关民俗事象、宗教信仰和居民经济收入增长诸因素制约与影响的结果。

三、有序的观点

有序的观点，是指在考察和研究某一音乐事象内部元素之间和音乐事象与外部环境之间相互联系、相互制约的复杂关系时,所树立的充分注意其规律性和秩序性特征显现的一种认识论观念。这些规律性和秩序性特征显现的具体内容,主要表现在“时间顺序”(历时与共时)、“空间结构序列”(位置、环境与实体)、“功能效用持续过程”(生理的、社会的和审美的)等方面。

关于时间顺序和空间结构序列,前面“时空观”一节已有论及,此不重复。关于功能效用持续过程,是说音乐事象在音乐群体中产生的生理的、社会的和审美的意义,总是通过时间和空间的有机结合有规律、有秩序地持续发生和展现,只有用有序的观点去全面认识这一音乐事象,才可能清楚地理顺这些复杂关系在实际音乐生活中存在的秩序。例如,某一民族的某种祭祀音乐,在该民族的实际音乐生活及宗教(或信仰)生活中,总是在特定的时间、场合、范围内采用特定的规模,使用特定的实体来进行,同时表现出只有在特定时空内才具有其功能效用的特征。当我们用有序的观点把握住了这些内容显示不可紊乱的规律和秩序时,那么,我们就有可能从中得到关于这种祭祀音乐特殊形态结构和特殊文化本质的若干明确认识，这自然是民族音乐学考察和研究任何音乐事象都不可缺少的一个环节。

如《藏传佛教乐舞“羌姆”音乐考察》[1]一文,作者为了考察、研究和解释这一宗教乐舞样式的行为主旨和结构模式特征,在全文第三部分中,通过几个不同藏区、不同教派羌姆乐舞的演示程序和各程序相关内容、角色、面具的序列描述和比较，从其趋同性的有序演示和表现中归纳总结出了这一乐舞最基本的宗教主旨,勾勒出了这一宗教乐舞总体上的结构模式。显然,其“有序的观点”的树立在这一研究课题中发挥出了应有的引导性作用。

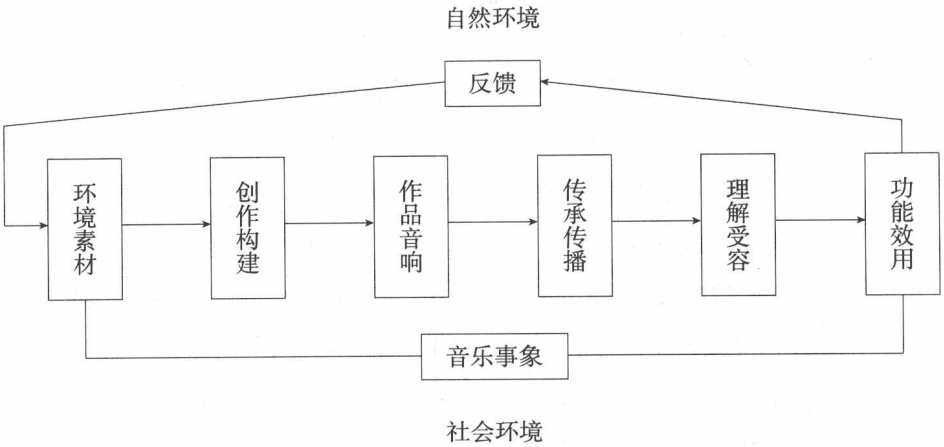
①田联韬《藏传佛教乐舞“羌姆”音乐考察》,《中国音乐学》2000 年第 4 期。

四、动态的观点

动态的观点，是指在考察和研究工作中所树立的视任何音乐事象都永远处于运动和变化状态的一种认识论观念。这里所说的“运动状态”，当然不是众所周知的关于“音乐是乐音有组织的运动”这种初级乐理性质的音乐本义认识，而是音乐事象内部若干元素与元素之间、元素与总体音乐事象之间、总体音乐事象与外部环境之间永恒存在的运动趋势。

音乐事象所具有的这种“永恒存在的运动趋势”，使它成为一种具有文化信息特征的“过程结合体”，这就是说，音乐事象在现实生活中的总体显现，实际上是一个动态过程而不是一个静止结果。作为过程结合体的音乐事象，它的动态过程显示就与其他所有的文化信息一样，在人类社会生活中便具有了一般信息传播的序列程式结构特点。

将任何一种民间音乐事象在现实音乐生活中的一次全过程作为一个相对完整的结构来认知和分析，这一完整过程都包含着若干形式和内容相异却又相互关联和相互影响的动态式结构单元，其中最主要的部分可以归纳为是“环境素材”、“创作构建”、“作品音响”、“传承传播”、“理解受容”和“功能效用”等单元。这些程序化的动态结构单元，作为总体音乐事象结构内部相互关联的具体内容和形式，便综合构成了一种音乐事象动态系统结构模式。这一动态系统模式及其走向，可以用下列图式来加以概括表示：



由上图可以看出，动态的观点反映在民族音乐学考察和研究对象身上，就是任何音乐事象都是人类的文化信息行为，其本身即是一个活动着的具有文化信息特征的有机运动整体，它每时每刻都处于程度不同、速度各异、时强时弱、时明时暗的运动状态之中，并按文化信息特征动势以序列性的程式状态来展示，从而表现出它本身并不是一个“一成不变的事物的集合

体，而是过程的集合体，其中各个似乎稳定的事物以及它们在我们头脑中的思想映象即概念，都处在生成和灭亡的不断变化中，在这种变化中，前进的发展，不管一切表面的偶然性，也不管一切暂时的倒退，终究会给自己开辟出道路。”①

有关音乐事象动态过程及其特征观念的树立，很大程度地开阔了中外民族音乐学工作者的视野，犹如人类学家、民族音乐学家阿兰·P.马思安所感受到的那样，这种观念无论在理论上还是在实践上，都“极大地拓展了我们的概念，因为我们的研究不再是描述性的，因而不再是共时性的，而代之为过程性的了”。②这就是说，现代民族音乐学工作者在考察和研究某一音乐事象时，不应当再像以往那样仅仅停留在静止的音响“结果”的描述和研究上，而应当以此为基础进一步将相关考察和研究课题扩展到音乐事象动态系统过程所含所有动态结构单元去进行历时性探讨。

①《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社1995年版，第240页。

②〔美〕阿兰·P.马思安《艺术与人类学》，周宪等编《当代西方艺术文化学》，北京大学出版社1988年版，第301页。

五、最佳的观点

最佳的观点，是指在考察和研究民族音乐事象兴衰存亡的动态规律时，所树立的从自然生态和社会生态角度看其如何寻求最优化生存和发展的一种认识论观念。

众所周知，自然界的生物种群之间存在着激烈的生存竞争，其生态结果就是“适者生存”。人类在所生存的自然环境和社会环境中，因物质生活和精神生活的需要而创造出了各种各样的音乐，这些音乐随着人类社会历史的发展，因社会环境和需求关系的不断变化，有的衰退和消亡了，有的则兴旺和繁荣起来。任何传统音乐事象的前途和命运，都同样面临着如何优化发展以适应社会需求而免被人类社会生活实践所淘汰的“适者生存”的问题。

就世界各民族传统音乐的一般生存布局和规律而言，历史的和现状的事实已经为我们展现出了这样一条法则，即凡是在一个民族社会生活中呈现兴旺发展趋势的音乐事象，必然是在生存环境范围内与其物质文化和精神文化构成及其运动变化趋势相协调、相适应的音乐事象，也就是说，它在与环境所构成的关系上不断地要进行最佳选择。例如，中国清代康熙年间的戏曲艺术“花部”（乱弹）诸戏在江南地区繁盛的民俗集会中搭台演艺，以通俗的、极具人民性的传奇故事

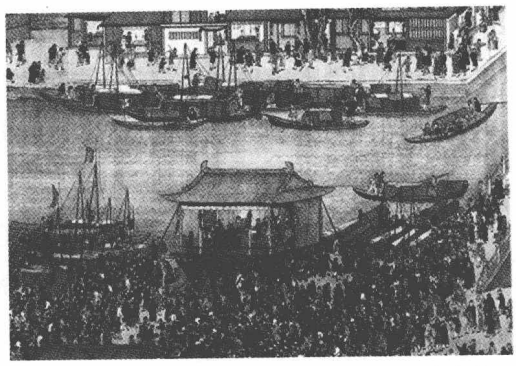


图 20　清代民俗活动戏曲演出盛况

和新颖腔调、绝技表演大量地吸引着普通群众观赏，从而得到良好的生存和传播，作为一种包含唱腔和器乐的音乐事象，其整体构成和运行机制，就显示出了这种最佳的发展势态（图 20）。反之，凡是在一个民族社会生活中呈现衰颓败落趋势的音乐事象，必然是在生存环境范围内与物质文化和精神文化的构成及其运动变化趋势不相协调、不加适应的音乐事象，也就是说，它在与环境所构成的关系上正在不断地丧失掉最佳选择的机会。故同期与“花部”诸戏相对的“雅部”昆曲，则因脱离下层民众生活和鉴赏水准，过于雕琢、迎合“风雅”，内容和形式趋于僵化，作为曾经“四方歌、曲，皆宗吴门”的“大戏”剧种，终因整体构成和运行机制失掉最佳选择机会而从此一蹶不振，以至于今天成为中国最早一批世界非物质文化遗产重点“保护”对象之一。

当然，生物界物种的最佳优化发展是自然界“自然选择”的结果，无论何种生物，其自身都无法左右自然界的这种选择。然而，经人类参与的各种音乐事象的最佳优化发展，则牢牢地烙上了“人工选择”的印记，人类社会群体成员在可能的情况下自然放弃某种音乐事象与环境的最佳关系定位或在选择上无能为力，这一音乐事象的衰颓败落就无可拯救。基于这一基本认识，民族音乐学界关于“抢救”和“保护”某某传统音乐的行动，如果仅仅是一种音乐事象本体物化内容的发掘、收集，充其量也只是一种博物馆式的“静物”储存（当然这种储存也是相当必要和重要的），而音乐事象本体那种活生生的具有动态生命意义的存在，则应该是人类群体通过研究、设计和创造等，使这一音乐事象与生存环境内的物质文化和精神文化构成相协调和相适应的“活态”储存。因此，对于依附于人类社会生活发展而生存的传统音乐事象来说，只有政府文化部门、相关社会团体自觉的、公益的而不是功利的通过这种最佳“人工选择”途径，为其创造合理、合适的生存环境与表现舞台，才能达到真正保存和延续这些传统音乐事象的目的。

此外，我们还必须充分认识到，人类活动发展至当代已经引起自然界和人类社会本身巨大而深刻的变化，人们利用自然财富的手段和方法，越来越先进、越来越现代化，社会组织形态也越来越严密，人类自身的精神文化生活也

相应进入高科技和高位层次。在此种环境内，一些民族的某些传统音乐由于内部结构性质和与外部结构特殊关系所限定（例如某些与旧有生产劳动方式相结合的劳动号子，与旧有民俗、仪式相结合的习俗歌和祭祀音乐等），已经无法在这一社会环境中去进行最佳优化选择，生活于当代的“现代人”，即无能力也不可能使用“人工选择”的手段去再创或“复辟”旧有社会体制和过去生态环境，它们逐渐衰颓败落，以致终于成为“不适者”而在现实生活中消失，这也是传统音乐事象发展衍化的一条客观规律，我们大可不必为此而悲哀和痛惜。

第四章　实地调查的理论及方法

第一节　经验积累及意义和作用再认识

民族音乐学的学科性质及其研究对象和范围指向，确定了这一学科是一门注重深入实际音乐生活，并要求从中吸收和积累丰富现场资料和现场经验的音乐理论科学。它与相关的社会科学人类学、民族学、社会学、民俗学等学科一样，在研究方法上特别强调要进行实地调查，要通过实地调查去亲自获得尽可能翔实的科学研究资料。倘若我们认真回顾一下中外民族音乐学工作者以往完成的那些具有代表性的科研成果，那么就不难得出这样一个结论：只有建筑在坚实、科学的实地调查和丰富现场音乐资料积累基础上的民族音乐学课题，在学术上才能有所发展、有所发现和有所突破。正是基于此点认知，一些著名的社会科学家以及民族音乐学家，毕生坚持不懈地进行实地调查，并将此项工作作为自我学术生涯的重要组成部分，在理论与实践上进行科学探索，为相关学科的发展作出了重要贡献。他们的实地调查经历，作为种种典型和楷模，完全可以作为民族音乐学家建立科学实地调查理论及方法的参考和借鉴。

一、中国近现代音乐实地调查经验积累

对民间音乐或音乐民俗、民俗音乐进行实地调查，在中国文化界具有久远的历史传统。先秦时代兴起的在民俗节日群体聚会现场收集歌谣资料的“采风”制度，当为中国音乐实地调查工作的滥觞。《诗经》“风”“雅”部分的许多歌曲，就用这种方式采集而来。《汉书·食贷志》载：“孟春之日，群居者将散，行人振木铎询于路以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子。”至近代，中国文化艺术界还仍然将专业人员到民间去调查采集音乐的做法，称为“采风”。当然，作

为具有现代民族音乐学意义的实地调查，并非像古代官方组织的采风那样“史采诗谣，以观民风”，主要是为了让统治者不出宫室而可知晓和观赏到各地民情风俗；也不像现代某些搞创作的专业音乐家深入民间去收集歌词、曲调那样，主要是为了编辑出版词目、曲目和用民间音乐作为素材去进行新音乐创作，而是一种内容含量更为广泛、科学目的更为深刻、操作过程有具体规定的音乐科研工作。

具有现代社会科学意义的实地调查方法和方法论，在中国萌芽于20世纪初新文化运动兴起之时。1920年，北京大学成立“歌谣研究会”，热情倡导收集民歌并进行社会学、民俗学性质的研究。1923年，北京大学“风俗调查会”成立，该会所定中心计划即“搜集文字资料”、“发调查表进行调查”和“搜集博物馆的实物”，其中属于民间音乐调查范畴的内容，即列有“歌谣”、“音乐”、“唱歌”、“货声”(叫卖调)等。遗憾的是，由于当时调查方法及方法论正处于幼稚时期，具体做法上仅满足于由上而下发调查表这种不进入社会生活现场的“遥控调查”方式，其结果自然是收效甚微[①]。1925年，该会再次发起“妙峰山朝顶进香”专题调查，部分学者深入实际，方法得当，认识明确，虽然仅历时三日，调查者却得益匪浅，多篇调查报告发表之后，在文化界引起强烈反应，被认为是“学术界一个霹雳”[②]。1927年，国立中山大学成立“民俗学会”，顾颉刚等学者制订计划拟对广东、广西民俗和西南地区诸民族进行民俗学、民族学调查，随后杨成志等学者进入西南苗、彝地区，历时近两年，回广州后发表了有关民俗学和民族学的调查报告。另蔡元培主持的中央研究院民族学组，也展开了对广西瑶族、台湾高山族、湘西苗族、浙江畲族、云南彝族的调查；费孝通展开了对广西花蓝瑶、江苏太湖南岸江村的调查[③]。这些进入民族地区以实地调查方式而开展的科研工作，作为倡导田野作业的具体行动，在学术界也产生了广泛影响。

①赵卫邦《中国近代民俗学研究概况》，《民俗学译丛》1982年第1辑。

②何思敬：《读妙峰山进香专号》，中山大学民俗会编《妙峰山》，1928年9月刊。

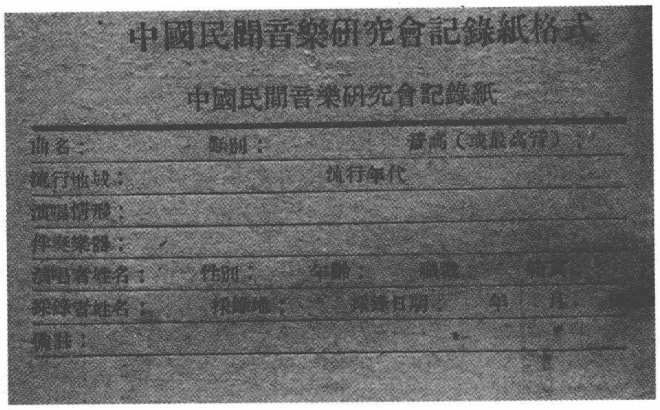
③陈永龄、王晓义：《二十世纪前期的中国民族学》，《民族学研究》第1辑。

20世纪30年代至40年代，毛泽东在马克思主义认识论、方法论基础上，对实地调查的理论及方法，作了系统而深刻地进一步论述和发挥，1931年，他在《反对本本主义》一文中首次鲜明地从认识论的哲学高度提出“没有调查，就没有发言权”的论断。1940年，他又在《〈农村调查〉的序言和跋》及《关于农村调查》两篇文章中重申这一认识论观点，并对实地调查的理论及方法逐一进行联系实际的独到阐述，首先从认识论上提出调查必须坚持辩证唯物主义的对

立统一观点，必须详细占有相关材料，对调查材料要用分析的方法和综合的方法加以研究，同时又从方法论高度提出如何进行调查，怎样找调查典型，怎样收集和整理调查材料等具体做法和相关步骤，最后总结出长期进行实地调查的重要性和这一工作必然要继续深化发展的总体趋势："今天需要我们调查，将来我们的儿子、孙子也要作调查，然后，才能不断地认识新的事物，获得新的知识。"①

①毛泽东《毛泽东农村调查文集》。

毛泽东关于实地调查基本哲学观点及其方法论的阐述，在当时极大地调动了西北地区和抗日根据地文化艺术工作者深入社会生活去进行实地调查的热情。1941年，由原"中国民歌研究会"②更名的"中国民间音乐研究会"，"提出加强民间音乐的采集与研究的口号"③，制定民间音乐调查采访方案和格式(图21)。尔后，张鲁等人在延安《民族音乐》杂志发表《怎样采集民间音乐》一文，率先在音乐理论研究领域对以往延安地区的民间音乐实地调查经验，从认识论和方法论高度加以总结和归纳，文章第一节"为什么要采集民间音乐"即开宗明义地指出：


中國民間音樂研究會記錄紙格式

中國民間音樂研究會記錄紙

曲名：　類別：　音高（或最高音）：

流行地域：　流行年代

演唱情形：

伴奏樂器：

演唱者姓名：　性別：　年齡：　職業：

採錄者姓名：　採錄地：　採錄日期：　年　月

備註：

图21　"中国民间音乐研究会"音乐调查记录格式卡内容

②"中国民歌研究会"的前身，是1939年3月5日在鲁艺音乐系成立的"民歌研究会"。1940年10月更名为"中国民歌研究会"。

这种工作一向是被忽视的，大多数音乐工作者对这工作都缺乏正确的认识，过去虽有少数人做过，如刘天华先生等，但这个繁重艰巨的工作决不是一二人的力量所能完成的，必须动员广大的音乐工作者来参加这工作，作为他们自己的任务之一，经过长时期的努力才能得到应有的成绩。④

③中国民间音乐研究会编《民间音乐论文集》附录二《八年来的中国民间音乐研究会》，东北书店1948年版，第128页。

随后，文章在"要具备什么条件"、"采集什么东西"、"怎样进行记谱"等节中，以毛泽东有关调查研究论述为指导，对民间音乐调查的工作态度、技术条件、对象范围、记录要领等，逐一进行讲解。这篇中国民间音乐研究历史上关于实地调查理论及方法构建的最早文献，对其后音乐工作者、特别是延安地区音乐工作者的民间音乐调查和采集工作，起到了积极的推动作用。

④参见东北书店1948年版《民间音乐论文集》所收张鲁等人著《怎样采集民间音乐》，第18页。

20世纪50年代之后，中国各民族传统音乐的实地调查，在大陆作为"中国少数民族社会历史调查"的重要组成部分，于1956年至1964年间形成一个高潮。与过去的实地调查相比，这一高潮体现出了下述一些新特点：

一是参加此项工作的数十位音乐工作者，开始与民族学、社会学、民俗学工作者广泛接触和配合，从而使这次较大范围的各民族传统音乐调查，无论在方法还是在成果（调查报告）显示上，都明显地体现出吸收民族学、社会学、民俗学和其他艺术学科经验及成果的特色；

二是调查目的亦开始出现新的转移，它不再是以往那种主要是为音乐创作服务的调查，而已成为一种主要是为音乐学研究服务的调查。其中音乐学工作者方暨申在贵州黔东南苗族侗族自治州南部侗族聚居区，采用“住居体验法”进行实地调查，这一举动使他的侗族音乐考察研究有了实质性的突破。其后，他在《音乐研究》1958年第1期发表的《侗族拦路歌的收集与研究报告》一文，以其丰富和翔实的第一手调查资料披露和分析研究，表现出了作者在实地调查理论和方法上所做的前所未有的科学努力。

此外，值得一提的还有当时中国音乐研究所（现中国艺术研究院音乐研究所）为配合全国广泛开展的民间音乐采访调查工作，于1963年内部发行《民间音乐采访手册》一书，此书修改充实后由人民音乐出版社于1986年正式公开出版，这是迄今所见唯一一本音乐学界总结和介绍民间音乐实地调查经验和方法的简明的专用工具书籍。

二、科学意义和作用再认识

实地调查作为民族音乐学总体研究方法体系中的一个重要程序和环节，在国外民族音乐学界以及相关的社会科学研究中，通常称为“田野作业”（anehropoiogical field work），这是文化人类学领域经常强调和广泛使用的一个学术名词，它另有“直接观察法”、“住居体验法”、“局内观察法”等多种称呼。20世纪20年代以来，许多人类学家都认识到了实地调查在科学研究中的重要意义和作用，因而指出：“田野工作是人类学最重要的经验，是人类学家收集资料和建立通则的主要依据”①；“田野工作是现代人类学的基石，我们这么说是因为大多数人类学资料都是通过田野工作而取得的”②；“实地研究是人类学全部四个分支的真正核心，在学术界和公众心目中，这正是人类学学科的明确特征”③。由此，渊源于文化人类学，受文化人类学理论及方法论深刻影响的民族

①〔美〕R.M.基辛《当代文化人类学》，陈其华译，台湾巨流图书公司1980年版，第21页。

②〔美〕C.恩伯、M.恩伯《文化的变迁——现代文化人类学通论》，杜杉杉译，辽宁人民出版社1988年版，第98页。

③〔美〕罗伯特·F.墨菲《文化与社会人类学引论》，王卓君、吕廼基译，商务印书馆1991年版，第264页。

音乐学，便顺理成章地继承了这一科学方法论传统。

在渐趋壮大和普及的当下民族音乐学理论界，实地调查理论及方法应当成为该学科理论工作者的重要必修课程，口头上似乎已不存在有什么特别明显的争论和相互抵牾的意见。但是，采用什么样的科学理论去指导具体的调查实践，在具体的调查实践中如何掌握有效的方法和步骤，应该说还相当缺乏系统、深入和理论联系实际的学术探讨和应用性实践。其次，不少调查者在现场的具体做法和操作程序，离规范化、学术化要求还存在着相当大的差距。这就使得进入社会音乐现场的调查者，并非人人都能感到“如鱼得水”，人人都能有所预期的收获。一位多年从事研究工作的民间文学理论家，对此曾用亲身经历过的教训来印证科学掌握实地调查理论和方法的重要性，他说自己“从事民间文学的田野作业有十年了，前五年的调查材料几乎是一堆废纸”，究其原因和后果则是：

早期的调查方法基本上是“工作队”式的访问，旁观者的观察和单纯作品的收集，完全不关心作品的习俗背景和上下文，还常常用当代的观念和个人的意识去选择和处理民间文学作品。如此调查，不但材料不能用，还惹出不少麻烦。我曾要求佤族的巫师在火塘边讲创世纪神话《司岗里》而引起了族人的愤怒，视我为不受欢迎的人，因为《司岗里》是佤族原始信仰的圣典，只有在祭祀时方能讲述。我还请求景颇族的歌手在不同辈分的人参加的场合唱情歌而被骂为“齐赖”（意为“猪狗不如”）。①

①兰克在“田野作业与研究方法座谈会”上的发言，见《民间文学论坛》1988年第5期。

这一在文化人类学领域及其分支学科中并非鲜见的事例说明，要想真正做好实地调查，获得有学术价值的第一手资料，并不是一件轻而易举的事情，只有不断进入调查现场、在正确思想和实地调查理论指导下，并能够科学地运用其方法和原则的调查人员，才可能有较深入的体察和较多的发现。这就像一条出没于茫茫大海的渔船，只有在经验丰富的水手操作下，经过若干时日的一系列规范作业，最后才可能有所收获、满载而归。

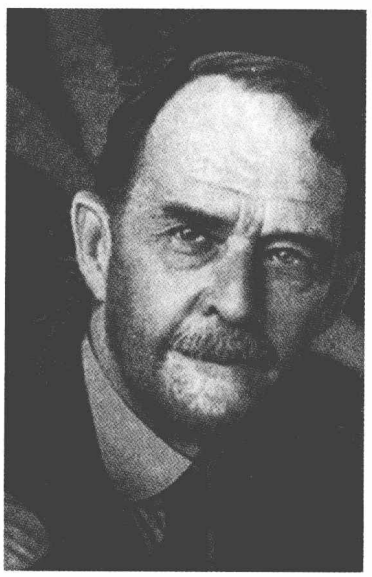


图22　路易斯·亨利·摩尔根

论及到此，似乎有必要首先提到资产阶级民族学的开创者和马克思主义民族学的先驱者，美国著名民族学家路易斯·亨利·摩尔根（Lewis Henry Morgan，1818—1881）（图22），他之所以能完成《易洛魁联盟》（1851）、《人类家族的血亲和姻亲制度》（1865）、《古

代社会》(1877)等几部影响深远的民族学著作,完全要归功于他长期深入印第安人易洛魁塞纳卡部落,与该部落青年帕克成为至交,最终成为塞纳卡部落成员的"传奇"经历。他所采用的科学田野作业方法就是直接观察法。摩尔根在相关民族学著作中使用的大量资料,都来源于他亲自进行的实地调查。可以说,没有科学的实地调查,就没有民族学的摩尔根。恩格斯在评述《古代社会》有关原始社会分期的科学性时曾说:"他所提出的分期法,在没有大量增加的资料认为需要改变以前,无疑依旧是有效的。"[①]对于这一评语,我们当然不能仅仅理解为是在评论《古代社会》的某些研究结论,同时还应当理解为也是在充分肯定摩尔根实地调查工作及其所获资料的学术性和科学价值。

①恩格斯《家庭、私有制和国家的起源》。

民族音乐学的实地调查,顾名思义,就是音乐学学者走出书斋或办公室,深入民族民间音乐生活,进入音乐操纵者主体音乐实践时空范围去观察、收集各种音乐研究资料的调查。由于历史文献和他人著述中的音乐资料,都是"过去的音乐事实",显现的都是已经发生过的音乐事象,所以这些资料对于民族音乐学研究者来说,都是"历史的音乐资料"和"第二手的音乐资料"。使用历史的音乐资料和第二手的音乐资料来进行科学研究,应该是必要的也是不可避免的,这是因为任何一位民族音乐学工作者,都不可能做到对所有民族或所有地区的音乐事象都进行直接观察,完全不使用历史文献和他人的研究成果,但是,一位优秀的民族音乐学家,又不能仅仅依靠或完全依靠这些现存资料去进行科学研究,他还应当针对自己的研究课题亲自深入到现实的音乐生活中去获取"当时的音乐资料"和"第一手的音乐资料",以使自己的研究成果因新鲜资料的运用而表现出某些新意或某些突破。再者,民族音乐学工作者要想真正深刻地认识他所研究的音乐对象,也只有进入现实音乐生活去亲自接触"活态"的音乐,才能触摸到音乐事象各个侧面的生动内容和观察到音乐事象具有生命活力的动态形象。唯有这样的直接感知,他才能在以后的认识、分析和综合所得的若干研究资料的案头工作中,对研究对象有一个整体印象和动态轮廓把握,这些资料也才不会成为一堆分散或拼凑的枯燥事实。以下几则人所皆知、颇具哲理的谚语:"耳听为虚,眼见为实";"百闻不如一见";"不入虎穴,焉得虎子"等,就通俗易懂地揭示出进入生活现场观察和考察所含的科学道理。

民族音乐学的实地调查,既是一种具体的方法,又是一种自成系统的方

法论。

说它是方法，是指民族音乐学工作者在实施某项实地调查计划时，它即体现为一系列具体的做法、步骤和技术；说它是方法论，是指民族音乐学工作者任何一项实地调查的具体做法、步骤和技术的实施，又都具有认识、判断和分析音乐事象的理论基础和思辨过程，而整个实地调查做法、步骤和技术的具体进行，都是由实践中总结出的一系列具有思辨特点的认识和理论准则为指导来加以完成的。只注意具体做法、步骤和技术的进行而忽视指导具体做法、步骤和技术的理论准则的实地调查，是不完全、不科学的难以真正获得成功的实地调查。

实事求是地讲，至今民族音乐学工作者所进行的实地调查，不少仍停留在这种“不完全”的实施阶段，只有少部分人的实地调查，才注意到了方法与方法论尽可能完善的结合。正是鉴于这一实际状况，当代民族音乐学工作者今天仍然有必要重新认识或者说科学认识实地调查的重大意义和作用，将它既视为一种方法又视为一种方法论，并在此基础上去展开具体调查工作，这样才能够在调查现场科学地取得真实而丰富的音乐资料，为步入研究课题后期案头梳理和系统研究打下坚实的科学基础。

实地调查所具有的科学方法论性质，决定了它本身也是一项科学研究工作，或者说它本身就是民族音乐学研究的一个重要组成部分。实地调查所获资料经过去伪存真、分类梳理、概括描述，就成为“音乐调查报告”、“音乐概述”和“音乐志”一类具有“志”性质的研究成果。这一类成果无论以往、现在还是将来，都是民族音乐学研究的基础课题形式。同时，专项讨论和研究实地调查理论与方法的论文和著述课题，也是一项有科学意义和应用价值的研究工作。如《民族学调查方法》[①]、《社会调查原理与方法》[②]、《文化人类学调查正确认识社会的方法》[③]、《20世纪中国民族音乐学实地考察问题》[④]、《艺术学的田野工作》[⑤]之类的著述相继出现，亦反映出相关学科领域已将“实地调查”主题视为是一种专门的学问和理论来进行研究。再者，即使是一些理论性较强的研究课题，其深刻的理性思辨和新颖的个人见解，也都常常产生或萌动于实地调查的科学工作程序之中。这一点，凡是认真深入音乐生活现场调查的民族音乐学工作者，都曾有过类似的经验和体会。

尽管实地调查工作已经愈来愈受中国民族音乐学工作者的关注，但是我

①杨堃《民族学调查方法》，中国社会科学出版社1992年版。

②社会调查原理与方法编委会《社会调查原理与方法》，中国社会科学出版社2003年版；周德民等《社会调查原理与方法》，中南大学出版社2006年版。

③汪宁生《文化人类学调查——正确认识社会的方法》，文物出版社1996年版。

④萧梅《20世纪中国民族音乐学实地考察问题》，《音乐艺术》2005年第1、2期。

⑤伍国栋《艺术学的田野工作》，《艺术学研究》第1卷，南京大学出版社2007年版。

们也应当看到，它在这一音乐理论学科内部，至今并未像文化人类学诸分支学科（如民族学、社会学、民俗学）对待实地调查那样，得到科学的强调、系统的阐述和有力的贯彻；建立在比较完善的民族音乐学实地调查理论和方法基础之上的研究论文目前还不多见；有深度的关于民族音乐学实地调查理论和方法的专门研究则更属少数；有的研究者甚至还不认为它是一项科学研究工作，在认识和实践上或多或少地对它有所忽视。正是鉴于这一实际状况，笔者认为，民族音乐学实地调查的历史经验总结和现实发展趋势，已向我们提出了更高的科学要求，我们有必要站在更新的科学高度上去进一步强调实地调查工作在民族音乐学研究工作中的重要意义和学术价值，并对它继续进行更为深化的科学阐述和系统研究，使当代民族音乐学工作者能够更加自觉、更加成熟地走向各民族丰富多彩的社会音乐生活。

第二节　实地调查类型

不同范围对象和不同性质的民族音乐学研究课题，需要采用不同的形式去进行实地调查。由于调查者可以从同一角度去观察不同范围或不同性质的音乐事象，也可以从不同角度去观察同一范围或同一性质的音乐事象，这就自然构成民族音乐学实地调查在对象范围和性质上的多样化样式。客观存在的不同范围和不同性质的音乐事象以及特定的研究课题，确定了调查者应当或可能采用某种合适的实地调查类型去开展他的资料收集工作和对象研究工作。

实地调查从来就没有一成不变的类型模式，它到底有多少类型，应当怎样分类，这主要取决于我们从什么样的角度去进行划分。如果以调查对象的“量”为依据，按调查的范围大小、调查品目的多少来进行划分，就构成横向分类的各种实地调查形态；如果以调查的“质”为依据，按调查获取材料的性质目的来进行划分，就构成纵向分类的各种实地调查形态。

一、横向分类形态

根据被调查范围大小或被调查品目多少来进行横向分类的民族音乐学实地调查类型，尽管相当多样，但概括起来，主要的也是常见的不外乎下述三种，即“微型音乐调查”、“地理区划音乐调查”和“民族区划音乐调查”。

1. 微型音乐调查

微型音乐调查，就是以某一小型社区的诸种音乐事象或某种音乐事象为对象所进行的音乐实地调查。

此类调查选取的社区，一般是某一民族或某一地区的一个或几个聚居的自然村；选取的某种音乐事象，一般指某一音乐行为或某个音乐品目。由于此类调查涉及的音乐对象范围小、数量少，故而称为“微型”。微型音乐调查又可称为“微观音乐调查”，这是因为此种调查类型面对的音乐事象，往往是一个民族或一个地区广阔音乐事象构成面上的一个“点”，其内容、形式和结构比较单纯、紧凑和集中，故从调查视野角度看，它相对于调查

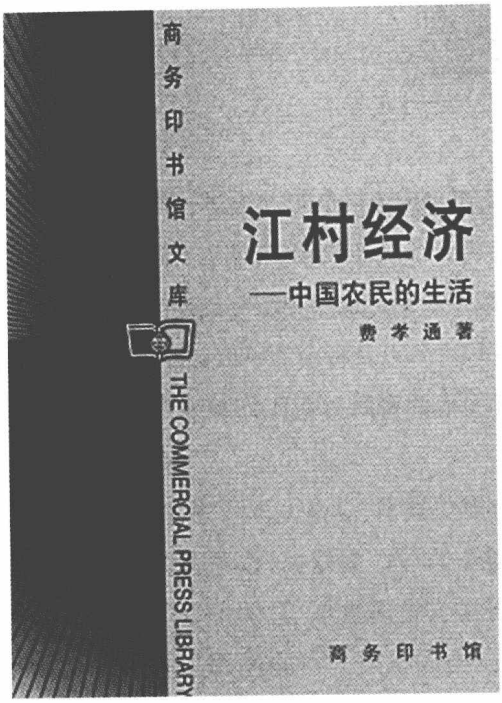


图 23 费孝通著《江村经济——中国农民的生活》

范围较大、对象数量较多的“宏观”调查类型来说，自然属于“微观”。

不过，“微型”不等于简单，“微观”也不等于肤浅，俗话说“麻雀虽小，五脏俱全”，“微型”自有其他的复杂构成，“微观”也自有其他的深化程度。照社会学家、民族学家费孝通先生的话说，对“微型”进行“微观”，就是要“把一个麻雀作为一个类型的代表，解剖得清清楚楚，五脏六腑，如何搭配，如何活动，全面说明，而且要把麻雀的特点讲出来，它和别的麻雀有何不同，为何不同等等”，“通过比较不同‘型’，就能逐渐形成全面宏观的认识”。[①] 费氏 1938 年在伦敦经济政治学院完成的博士论文《江村经济——中国农民的生活》[②]，就是这样一种“微型”调查研究成果（图 23），正是由于这篇论文，“使得靠桑蚕为生的‘开弦弓村’从此成为国际社会学界研究中国农村的首选之地，它也把费孝通的命运和这座普通的江南水乡、和历经沧桑的中国农村工业紧紧连在了一起”。[③] 费氏也由此而一举成名。这一成果，至今已被社会学界公认为是一篇社会学经典著作。可见，与此类同的微型音乐调查还不仅仅具有“民族音乐学实地调查基础类型”的意义和价值，同时它还是继而通往宏观音乐调查，最终全面把握某一民族、某一地区复杂音乐全貌的初始之阶和必由之路。

如果微型音乐调查面对的是一个社区，那么以这个社区居民为核心而表现出的所有音乐事实，都应在调查之列。如果微型音乐调查面对的是某一音乐事象，那么这一音乐事象可以是某一音乐种类或乐器，也可以是某位民间艺人或某个音乐社团；可以是某种音乐习俗行为，也可以是某件音乐实物留存等等。总之，这种音乐调查类型比较灵活，既可以一人单枪匹马去独立完成，也可以由少数几个人去配合完成，调查采访容易深入，所得材料比较精细，内容多半也真实可信。

在我们迄今所见公开发表的为数不多、比较细致的调查报告材料中，《侗族“拦路歌”的收集与研究报告》[④]、《屈家营“音乐会”的调查与研究》[⑤]、《川西

①费孝通《民族社会学调查的尝试》，《中央民族学院学报》1982 年第 2 期。

②费孝通《江村经济——中国农民的生活》，商务印书馆 2001 年版。

③《百度百科网·江村经济》。

④方暨申《侗族“拦路歌”的收集与研究报告》，《音乐研究》1958 年第 1 期。

⑤薛艺兵、吴犇《屈家营“音乐会”的调查与研究》，《中国音乐学》1987 年第 2 期。

地区道教音乐调查报告》[1]、《鄂西南巴东野山关“跳丧”调查报告》[2]、《云南沧源县上班老寨佤族南传佛教节庆仪式音乐调查报告》[3]等文，即属于采用此种调查类型而完成的研究成果。

当然，我们也应该看到，这种调查由于范围“含量”的限制，也相应表现出一些弱点，例如不易正确运用数量关系来表明此地音乐状况或此项音乐模式及行为，在整个民族内和地域内的位置、地位和作用，以及与其他地区的音乐文化有何联系等。

2. 地理区划音乐调查

地理区划音乐调查，就是以地理学的不同地理区划范围为依据而开展的音乐实地调查。在这里，“地理区划”通常包括两种性质不同的划分方法：

一是以自然地理环境固有特征去划分区域，此称“自然区划”。与此相关的民族音乐学实地调查，因之即相应称为“环境区划音乐调查”。

二是以国家行政区划规定范围去划分区域，此称“人工区划”或“行政区划”。与此相关的民族音乐学实地调查，因之即相应称为“行政区划音乐调查”。

环境区划音乐调查，一般选择自然地理环境相类，且在经济文化上具有共同特征的一片地理区域作为空间范围限定，以此空间范围内诸类音乐事象或某大类音乐事象作为对象来开展实地调查工作。这一调查类型的特点是，多注重在生态环境和经济文化类型基本一致的背景中去进行有关音乐资料的发现和采集，在音乐事象内部结构及运动规律同生态环境之关系的材料采集方面尤见优势。例如，《河曲民歌采访专集》[4]、《黄河河套音乐文化初探》[5]、《藏彝走廊乐舞文化研究》[6]等成果，即属于采用此种调查类型以某一特定自然环境区域为单位而完成的民族音乐学著述。

行政区划音乐调查，一般选择人为界定的某一行政区域或地理方位区域作为空间范围限定，以此空间范围内诸类音乐事象或某大类音乐事象作为对象来开展实地调查工作。这一调查类型相对于环境区划音乐调查而言，其特点是一般不强调区域内生态环境和经济文化类型的一致性，而侧重强调在各种不同的生态环境和经济文化类型背景中去全面调查音乐事象分布和存在现状的情况。此种调查在中国民族音乐学界开展得极为普遍。早期的，如中国音乐研究所1956年4月至7月对湖南省民间音乐进行全面调查后出版的《湖南民间音乐普查报告》[7]；近十多年来的，如在全国范围展开的以省和中央直辖市

①甘绍成、董阳《川西地区道教音乐调查报告》，《音乐探索》1988年第2期。

②周耘《鄂西南巴东野山关“跳丧”调查报告》，《中国音乐年鉴》1992年卷。

③杨民康《云南沧源县上班老寨佤族南传佛教节庆仪式音乐调查报告》，《第一届中韩佛教音乐学术研讨会论文集》，中央音乐学院出版社2003年版。

④中央音乐学院民族音乐研究所编《河曲民歌采访专集》，人民音乐出版社1956年版。

⑤苗晶《黄河河套音乐文化初探》，《音乐学文集》，山东友谊出版社1994年版。

⑥杨曦帆《藏彝走廊乐舞文化研究》，民族出版社2009年版。

⑦中国音乐研究所《湖南民间音乐普查报告》，人民音乐出版社1960年版。

为行政单位陆续出版的《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》等，都属于采用此种调查类型以省、直辖市为区划单位而完成的大型传统音乐科研课题项目。

地理区划音乐调查相对于微型音乐调查来说，是一种视野范围比较开阔的区域性宏观音乐调查，其特点是调查范围较大，涉及具体音乐对象种类较多，适宜有较多调查人员参与的“课题组”来集体承担，故而容易宏观地展开地域音乐文化整合资料的采集。但有时也由于调查面过大，需要采集的音乐对象较多且分散，又可能包含若干不同民族的音乐品种，其组织和布置工作便常常受到客观条件限制，因而行动不够自由灵活。如果时间不够充分，那么调查还不易做到细致深入，所得资料之间的联系也可能不够清晰。

3. 民族区划音乐调查

民族区划音乐调查，就是结合民族构成将不同民族分布区域作为空间范围规定，将该民族传统音乐作为采集对象而展开的音乐实地调查。

全世界现有两千多个民族，中国现认定的民族有 56 个。民族与民族之间，无论人口还是地域，往往有很大的悬殊，因而对于人口众多、地域广大的民族，只有先开展民族总体分布的局部区域或支系区域调查，最后才可能逐步地完成整个民族的音乐调查。如中国的藏族，据 2000 年人口普查，人口有 541.60 万人，居住地区广大，主要分布在西藏自治区和青海、四川、甘肃、云南等省区，像这样人口较多、居地比较分散和广阔的民族，还有壮族、满族、回族、苗族、彝族等。正是鉴于这一情况，使得民族音乐学工作者通常又将此种调查类型，分解为“民族整体音乐调查”和“民族语言区划音乐调查”两种不同层面的形式来展开工作。

民族整体音乐调查，就是将某一民族所拥有的全部传统音乐或分散在各个地区的某一大类音乐事象作为整体对象来进行采集的实地调查。这种实地调查类型注重对整个民族现存各类音乐事象或某大类音乐事象资料进行全面而系统的观察与收集，同时也注重结合民族发展史来采集有关音乐的历史线索。

在现今全世界的两千多个民族中，既有 1 亿人以上的民族（如中国的汉族、日本的日本族），也有不足千人的民族（如澳大利亚土著居民阿兰达人，20 世纪仅存数百人）。在中国的 56 个民族中，汉族人口最多，已达 11 亿 5 千多万人，分布于全国各地，其余 55 个少数民族，主要分布于北部、西部、南部边疆地区，都具有历史久远的歌舞音乐传统，为中国传统音乐的建立做出了重大贡献（参见【原著选读】《少数民族音乐的历史贡献》）。其中珞巴族人口最少（图 24），仅 2900 多人（以上为 2000 年全国人口普查公布数据，参见附录二），只分布在西藏自治

区的洛渝地区及其相邻的察隅、墨脱、米林、隆子等县。正是由于民族之间的这种极其悬殊的人口差异和居地范围差异，使得那些人口众多、居地广阔的民族，很难统一集中人力、物力和时间去开展全民族拥有音乐资源的整体调查，一般都采用分期、分批、分方言区或地域区划去逐次进行调查，最后集中全部音乐资料才可能完成相关民族音乐的整体调查工作。而那些人口较少、居住范围不太广并聚居的民族，则可能不必分期、分批集中人力、物力和时间去开展此类型调查。1985年至1988年间，中国艺术研究院音乐研究所、云南省民族艺术研究所和大理白族自治州文化局，共同对中国白族的传统音乐进行了全面、系统的实地调查，于1992年编撰完成中国首部以一个民族为单位的音乐专志《白族音乐志》①。可以说，该著作就是采用民族整体音乐调查类型来完成民族音乐学著述的一个典型事例。

图24　中国珞巴族人

①伍国栋主编《白族音乐志》，文化艺术出版社1992年版。

民族语言区划音乐调查，就是将民族共同体中操某一地方语言（方言）或某一不同语支的局部民族群体居住区域作为空间范围规定，以该民族群体在此区域内传承的所有传统音乐为对象的实地调查。

“方言”是民族语言的地方性变体，是民族内部某些分散群体在局部共同地域内逐渐形成的地方语言。方言在一个民族内部，又常常可以分为“大区域方言”和“地点方言”两种层次。大区域方言包括若干近似的许多地点方言，若干近似的地点方言组成一个大区域方言。如中国汉族所操汉语，大区域方言就可分出北方语、吴语、湘语、赣语、客家语、闽北语、闽南语和粤语等，其中每一地方语又可再分出若干地点方言；藏族所操藏语，大区域方言可分为藏方言、康方言和安多方言三种，每种也包括若干更小的地点方言。

但也有少部分民族分散在不同的居住地域内，分别使用几种各自独立的语言（语支），其中分布面大的独立语言（语支），还可能按不同的地域又再划分为若干地方语点。如瑶族使用的语言，就包括勉语、布努语、拉珈语三种不同的独立语支，其中勉语属瑶语支（即所称“瑶语”），布努语属苗语支，拉珈语属侗水语支。操这三种不同语言的瑶族，各自分别处于相应的语言地域区划之内：操勉语的瑶族，居住在广西、湖南、云南、广东、贵州、江西六省（区）广大地区，居住上具有大分散、小聚居的特点，因而他们在这六省（区）广阔的分布面上又

图 25 白马人民歌演唱

形成许多大大小小互不相通的地方语点；操布努语的瑶族，大部分集中居住在广西壮族自治区西部都安、巴马两个瑶族自治县；操拉珈语的瑶族，则主要居住在广西壮族自治区东部金秀瑶族自治县的大瑶山地区。又如裕固族，即因东西两部分居民在不同地域范围内分别操不同的语言，而被划分为“东部裕固族”和“西部裕固族”，东部裕固族语言属蒙古语族，西部裕固族语则属突厥语族。

鉴于上述有关民族语言使用的复杂状况，以及客观存在的民族方言区、特殊语言区与民族分支居地约相一致的情况，使得当代民族音乐学工作者在进行相关民族的音乐调查时，首先考虑采用或较多采用的不是民族整体音乐调查，而是按方言区或民族分支区去进行局部性的小区划音乐调查。例如，《侗族大歌》[①]、《裕固族东部民歌研究》[②]、《平武白马藏人民间音乐考察录》[③]、《靖州“三锹”多声部民歌调查与研究》[④]等著述，即属于采用此种按方言或民族分支区为单位的调查类型而完成的民族音乐学著述。其中《侗族大歌》，是以侗族语言布局中“黔东南方言区”（南部方言区）为范围完成的调查研究成果；《裕固族东部民歌研究》是只涉及裕固族属蒙古语族的“恩格尔”语言区的一篇民歌调查研究成果；《平武白马藏人民间音乐考察录》选择的则是四川北部白马藏人（图 25）这个不同于其他任何藏区藏人语言的分支语言区域来进行音乐考察而完成的论文；《靖州“三锹”多声部民歌调查与研究》涉及的更是一种特殊的不同于周围任何语言的独特“酸语”区域的民歌来作为调查研究的范围和对象。

民族区划音乐调查，也是一种视野范围比较开阔的区域性宏观音乐调查。相对“地理区划音乐调查”来说，其优点是涉及民族单一，易于结合民族学的理论与方法去开展工作，民族学所积累的许多相关资料，常可作为进一步深入调查的线索和民族音乐学相关研究的资料补充。其次是整体民族中操不同方言（或语支）的民族分支，语言单纯、统一，因而调查者在有关语言的资料处理上，面临困难较少；又由于这些民族分支居地的有关音乐事象，都相应会表现出地域性风格，故调查者在采集、梳理和分析资料的工作流程中，易于发现资料相互间的联系和一脉相承的传统文化脉络，从而可赢得调查时间并节省精力。

①贵州省文联《侗族大歌》，贵州人民出版社 1958 年版。

②杜亚雄《裕固族东部民歌研究》，《甘肃民族研究》1981 年创刊号及 1982 年第 1、2 期。

③肖常纬《平武白马藏人民间音乐考察录》，《音乐探索》1986 年第 3 期。

④吴宗泽《靖州“三锹”多声部民歌调查与研究》，《民族艺术》1989 年第 2 期。

【原著选读】

少数民族音乐的历史贡献*

中国是一个多民族国家。除汉族外，另有满、朝鲜、赫哲、蒙古、达斡尔、鄂温克、鄂伦春、回、藏、东乡、土、撒拉、保安、裕固、维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、锡伯、塔吉克、乌孜别克、俄罗斯、塔塔尔、门巴、珞巴、羌、彝、白、哈尼、傣、傈僳、佤、拉祜、纳西、景颇、布朗、阿昌、普米、怒、德昂、独龙、基诺、苗、布依、侗、水、仡佬、壮、瑶、仫佬、毛南、京、土家、黎、畲、高山等55个少数民族。中国少数民族同汉族一样，在中国民族音乐历史的和现实的建设中，发挥出了极为重要的作用，创建了极为丰富的音乐形式及音乐品种，积累了非常宝贵的理性认识。

“民族”是一个历史性人类学概念。如果取公元前221年秦统一各诸侯国在黄河流域(中、下游地区)首次建立封建中央集权大国后，始出现主体性“汉”民族共同体之认识，那么先秦文献所记四方之“夷”，延续至秦汉时即明显的可归属于周边毗邻的各少数民族。而且这些民族的音乐文化，先前就曾以“夷乐”、“四夷之乐”、“夷狄之乐”身份进入中原宫廷王室，由专职乐官“旄人”、“鞮鞻氏”掌管，并进行教习培训和表演赏悦[①]。周王室早前何以用夷乐？《乐元语》解释说：“谁制夷狄之乐？以为先圣王也。先王推行道德，和调阴阳，覆被夷狄，故夷狄安乐，来朝中国，于是作乐乐之。”[②] 从民族融合角度看，秦国统一中国时的主体民族——汉族，本身即先融合有部分周边民族，如居于“左洞庭，右彭蠡”[③] 地区的由楚人发展而来的汉族，早前就自称“蛮夷”[④]，即古文献所称“荆蛮”或“楚蛮”。因此，可以说早在先秦时代，中原华夏族群音乐文化与四邻“夷”“狄”部族群音乐文化，便已奏响交流与融合的序曲。

汉魏时期，中原汉族与周边各民族的联系进一步加强，往西通西域地，往西南通博南地，往东北至三韩地，往东南至百越地，各民族音乐文化交流与相互借鉴由此更趋于深入和多样化。汉武帝时从河西“得沮渠蒙逊之伎，宾嘉大礼，皆杂用焉”。吕光亦从西域“得胡戎之

①《周礼·春官·大司乐》：“旄人掌教舞散乐.舞夷乐，凡四方之以物仕者属焉”；“鞮鞻氏掌四夷之乐，与其声歌。”

②《白虎通·德论》引《乐元语》。

③《史记·王帝本纪》。

④《史记·楚世家》：“楚伐随，随曰我无罪，楚曰我蛮夷也。”

【原著选读】

乐，因又改变，杂以秦声，所谓秦汉乐也。”[①] 汉文献概称为“西戎”、“北狄”、“南蛮”、“东夷”诸民族的各种音乐文化类型，如北歌、鼓吹乐、横吹曲、巴渝舞、竖箜篌、曲项琵琶、横笛、羌笛、胡笳等品种和乐器，都相继传入汉族地区并进入宫廷王室，在官方音乐机构“乐府”中得到排练和广泛使用，逐渐成为宫廷、贵族礼仪音乐和燕享音乐的重要组成部分。

南北朝至隋唐五代，西域、西南亚各民族歌舞音乐，随着西部和西南部“丝绸之路”的畅通和民族间的友好往来又更多落户中原，大量外族乐师、乐伎汇集长安，为中国多民族音乐舞蹈艺术的空前繁荣，作出了巨大贡献，如作曲家及音乐理论家苏祇婆、白明达、白智通、安马驹；琵琶演奏家康昆仑、裴神符、曹妙达；觱篥演奏家安万善、史敬约；歌唱家米嘉荣、尉迟璋、何满子等，即为其中之代表。在极盛一时的隋唐燕乐中，隋“七部乐”和“九部乐”所含各部除“清商伎”(清乐)、“文康伎”(礼毕)两部外；唐“九部乐”和“十部乐”所含各部除“燕乐”、“清商乐”两部和礼毕外，其余都是来源于异族而独具特点的西部民族音乐和西南部民族音乐。其中来源于龟兹故地(今新疆库车一带)的龟兹乐，对后世中原传统音乐的构成和发展，产生有极为深远的影响，以至于后世宫廷大曲、宗教音乐和某些古老乐种多承其血脉而受世人关注和研讨。此期中原地区高度发展的器乐表演艺术，亦与西域各民族器乐演奏家的积极贡献不可分割，例如琵琶表演艺术领域，从北齐到唐代，原籍在撒马尔罕东北曹国的曹姓乐人，世世代代都有高手在中原地区生活、传艺而被世人称为“曹氏琵琶家族”，如曾在隋太乐中传承琵琶技艺为礼乐机构培养出大批音乐人才的曹妙达，唐代家居长安、被众多文人墨客作诗颂咏的乐人曹保，其子曹善才，其孙曹纲等，都是隋唐时期享誉乐坛、名噪一时的器乐表演艺术家。

宋元以降，宫廷教坊乐舞渐趋势微，但随着都市商业经济的发展和市民阶层的壮大，中国传统音乐艺术却在民间演进而得到多样化、多层次发展。如果从民族文化渊源来讨论，那么一方面是中原地区的传统音乐类型和作品，不少已“胡”“汉”或“夷”“汉”共融，如金元杂剧、唱赚、鼓词、弦索乐、鼓吹、大曲、小曲、回回曲之类艺术形式，《白翎雀》、《海青拿天鹅》等音乐作品，以及新兴擦奏类乐器胡琴(嵇琴)和弹奏类乐器弦索(三弦)等，都已成为一种普遍存在的多民族文化融合体；另一方面是边疆地区民族乐舞以及相关音乐理论，则在异于中原的经济文化环境中显现出独特风采，如东北地区靺鞨人的渤海乐，西北地区维吾尔人的

①《隋书·音乐志》，第14卷。

【原著选读】

木卡姆音乐，西南地区苗人瑶人等的芦笙(卢沙)乐，岭南骆越、僚人等的铜鼓乐，纳西人中保留的“元人遗音”、“白沙细乐”等，都被视为充满异族特色的乐舞而记载于当朝和后代史籍。藏族学者萨迦班智达·贡噶坚赞(1182－1251)所作音乐论著《乐论》[①]，新疆学者毛拉艾斯木吐拉穆吉孜于19世纪撰成的《乐师史》(1893)[②]等，都具有重要研究价值，至今仍闪烁着学术光泽。

明清时，维吾尔、蒙古、满、朝鲜等民族的音乐文化，对中国北方地区音乐文化格局产生了深刻影响，如朝鲜乐、蒙古乐、回部乐、蕃子乐，蒙古筝(雅托噶)和朝鲜筝(伽倻琴)音乐，“莽式空齐”和萨满乐舞，以及广泛流传的八角鼓、单弦等说唱艺术形式；南方各地少数民族的歌墟、踏歌(打歌)、跳乐(跳月)、果卓、囊玛、弦子乐舞等歌唱和歌舞活动，都曾盛极一时；维吾尔族的木卡姆音乐更是名扬内地，其乐器和曲目被清代文献《律吕正义·后编》(1746)、《续文献通考》(1784)等记录在册；蒙古族文人荣斋编集的弦乐合奏谱《弦索备考》(1814)，显示出这一乐种在对位合奏手法上已有所发展。这些闪烁着各少数民族传统文化特色的音乐品种和类型，在整体上充实和扩展了中国传统音乐构成的丰富内容和多种样式。

①赵康《乐论》译注，《中央音乐学院报》1989年第4期，第23—30页。

②毛拉艾斯木吐拉穆吉孜《乐师史》，《新疆艺术》1982年第1期，第3—11页。

*节选自伍国栋：《中国少数民族音乐——20世纪中国音乐学文献综录》，人民音乐出版社2006年版。

各种不同量的横向调查类型划分，为民族音乐学工作者考虑采用何种调查类型去开展工作，提供出多样的类型选择余地。对于民族音乐学调查实施者来说，根据研究课题内容和自身所具备的工作条件去选择某一合适的调查类型，是他的明智之举。调查者所具备的工作条件内容，包括自身知识结构、个人科研能力、参考材料积累、人员组合、时间数量，以及交通、器材、经费等物质准备。不言而喻，自身条件较好的可选择调查量和范围面较大的类型；自身条件较差的则应当选择调查量和范围面较小的类型。调查者如果好大喜功、急于求成，不切实际地选择不能胜任的调查类型，则往往会使调查工作浅尝辄止、草率结束，最终难以达到科学、系统、深入收集现场音乐资料的目的。

二、纵向分类形态

以实地调查的性质目的为依据，按实地调查获取材料性质来进行纵向的调查类型划分，通常可以划分出“音乐志调查”和“音乐论题调查”两种形态。

1. 音乐志调查

民族音乐学的音乐志调查，与相关社会科学民族学、民俗学、地理学、语言学的民族志、风俗志、地理志、语言志调查相仿。从语义考察，“志”就是“记述”，“志”与“记”意义相同。中国汉代学者郑玄说：“志，谓记也。”[①]所言即此。因此，所谓“志”，就是调查者对所见所闻之事，进行全面、系统的客观描述和记述；而音乐志调查，也就是以撰写各种类型的音乐志为其目的，对所见所闻音乐事象进行全面、系统地客观描述和记述的实地音乐调查。

①《周礼·春官·小史》，郑玄注。

一般来说，音乐志调查按其规模大小，也可以再进一步划分为描述和记述音乐“种属”的“音乐种属志调查”，描述和记述某地区音乐的“地方音乐志调查”，描述和记述某民族音乐的“民族音乐志调查”三种类型。

音乐种属志调查，一般都以某一音乐品种为对象去展开资料采集工作。在各民族现实传统音乐生活中，由于音乐品种有的作为独有品种仅在某地域或某民族中流传，有的又作为共有品种不局限于某地和某民族使用而跨地域或跨民族流传，这就使得关于音乐品种的调查，既可能被包含在地方音乐志调查和民族音乐志调查之中，成为这两种调查类型的局部调查形式，又可能超越特定地域音乐志和单一民族音乐志的调查范围，成为一种独立的调查形式。据此需要强调的是，音乐种属志调查无论处于何种位置，它都是一种最基本的调查类型，因此可以说它是一切音乐志调查类型的基础形式。

音乐志调查为“客观描述和记述”课题服务的性质，使得这一调查类型对涉及范围内的所有音乐事象，无论其大小、多少，都要多侧面、多方位地去如实搜集，从而以确保相关资料的完整性；同时，这种资料搜集工作又必须实事求是而具备客观性，调查者对所获资料不能片面地去进行褒贬取舍，更不能凭主观感受和印象去加工、润色和扩充。因此，在实地调查过程中尽可能保持所获音乐资料的“原生”、“本来”面貌，并体现出资料收集的全面性，应当说就是这一实地调查类型所具有的基本特征。

2. 音乐论题调查

音乐论题调查，这是一种调查者根据自身选定的某一民族音乐学论述课题，去开展旨在充实论题内容和获取论证材料的专题调查。音乐论题调查与音乐志调查的本质区别在于采用这一调查类型的最终目的不是为了要完成一次全面的资料收集和积累，而是要通过专题调查去获取与论题有关的资料，发现有利于论题研究的科学证据，丰富论题研究的内容和推动论题研究的深入，从而增强相关论题研究的科学意义和学术价值。

音乐论题调查为“专题论证”课题服务的性质，使得这一调查类型必然要以所拟定的论题为“内容轴心”，并围绕此“轴心”去收集相关资料。因此，它深入调查的音乐对象，既无特定的地域范围限定，也无特定的民族限定，只需要调查者自始至终把视角集中在与论题有关的材料方面去开展实地调查工作。这就是说，此种音乐调查类型面对各地各民族内容丰富、形式多样的各种音乐事象，不必要面面俱到、全部网罗，而需要有所区分、有所取舍。凡与论题有关者，均采集之；凡与论题无关者，均舍弃之。这就鲜明地表现出了此种音乐调查类型所具有的音乐专题性特征。

音乐志调查和音乐论题调查，是两种相辅相成的音乐调查类型。音乐志调查是民族音乐学实地调查的基础和基本形式；音乐论题调查则是音乐志调查的进一步深化和发展。民族音乐学的理论与实践证明，只有在音乐志调查资料积累达到相当程度之后，在此基础上再去深入开展音乐论题调查，调查者才有可能在科研工作中取得事半功倍的科学效果。

第三节 调查前的理论及技术准备

民族音乐学的实地调查，是一项复杂而细致的科研工作，它需要有准备、有步骤、有理论指导、有学术目的地去进行。因此，在开展此项工作之前的准备工作，“越充分越细致，越有助于采访工作取得更大的成果。事前尽可能多地了解情况、周密的考虑、拟订适当的计划，会保证采访工作的顺利进行”，[①]从而达到系统收集音乐研究资料的预期目的。按实地调查规范的程序和要求，调查前的理论准备和技术准备，一般包括下述几个相互关联的具体内容。

①中国艺术研究院音乐研究所编《民间音乐采访手册》。

一、分析现状、明确目的和选择类型

对于准备实施某项实地调查，但尚未确定具体调查对象的民族音乐学工作者来说，他所面对的社会音乐生活，完全是一个范围广大、变化无穷、五彩缤纷的音乐世界，此时，他首先需要考虑的将是：究竟调查哪一地区、哪一民族的哪些音乐事象？随后，一旦拟调查的音乐事象或主题初步确定之后，他又面临一系列新的问题需要思考：这些音乐事象的哪些问题是调查重点？确定这些调查重点的原因是什么？它有无学术价值和科学意义？其调查大约需多少时间？需投入多少人力和物力等等。

运用已掌握的各方面材料分析面对的音乐现状，弄清此次调查“到底是为了解决什么实际问题”，“尔后才可以确定调查研究的范围（项目），也才可以确定调查时要深刻和细致到什么程度。同时，也只有根据所要解决问题的性质、目的，才可以确定调查研究应采用的方法”。[②]如果调查者不预先对这些需要事先考虑的内容进行初步的宏观认识和分析，那么，当他进入实地调查现场面对多彩的音乐生活和纷繁的音乐事象时，将会“手忙脚乱”不知如何入手去开展调查工作。如果硬要不加思考、不加分析、不做准备就盲目地开始行动，他最终面临的将是收效甚微乃至徒劳无益的调查结局。

②余光远《怎样进行调查研究》。

分析现状、明确目的是开展实地调查工作的第一步，接着需要进行的工作

是调查类型的确定。根据不同的调查目的和任务，调查者应当实事求是、恰如其分地决定自己选择的应当是哪种调查类型。调查类型一旦决定，然后即需要进行后续的、其他方面的准备工作。

二、现有资料的收集和熟悉

调查者确定了音乐调查对象、范围并选择了某种调查类型之后，就需要开始全面收集和熟悉与此次调查有关的现有资料。现有资料可以按它们与本次调查主题的远近关系，从内容上分为“间接资料”和“直接资料”两种类型。

1. 间接资料

间接资料指的是非民族音乐学或音乐学专业调查和研究积累下来的，与此次音乐调查对象、范围相关或有因果联系的各种文史资料。它通常包括现有历史资料、背景资料和相通艺术资料等几方面内容。

历史资料　一般指现有的与拟定音乐调查对象范围相关的村社史、地方史、民族史、经济文化发展史等。这一方面的资料，在各个时代多少都有不同数量的积累，特别是近现代史学界的调查研究成果和地方部门收集的史料和史话，内容大多翔实可靠。熟悉这些资料可以帮助调查者在深入调查现场之前的较短时间内，集中精力了解所涉对象地区、民族的社会历史发展过程和现代社会概况，有利于对所接触的音乐事象进行历史和现状的分析和判断。

背景资料　一般指所涉对象地区的自然地理环境资料和经济文化类型资料。前者包括地理位置、地形特征、气候情况、自然资源等；后者包括生产方式、生产水平、社会形态、婚姻制度、生活习俗、宗教信仰、语言文字等。由于现代民族音乐学的理论与方法非常重视音乐事象的背景资料调查、收集和积累，因而实地调查前应尽可能多地了解和熟悉所涉对象地区各种相关的背景资料，使调查者在以后进入现场的调查中有更多机会去关注自然环境、文化背景与音乐事象内容结构的复杂联系，从而获得更多和更具有研究价值的第一手资料。

相通艺术资料　一般指与音乐事象发生联系的其他艺术门类的资料，如绘画、建筑、舞蹈、曲艺、戏剧、陶艺、工艺、游艺、武术等。这些艺术门类资料，有的本身就包含着许多重要的具体传统音乐内容或民间音乐内容，如在美术范畴的壁画、岩画、陶艺中，就常有乐器图像和

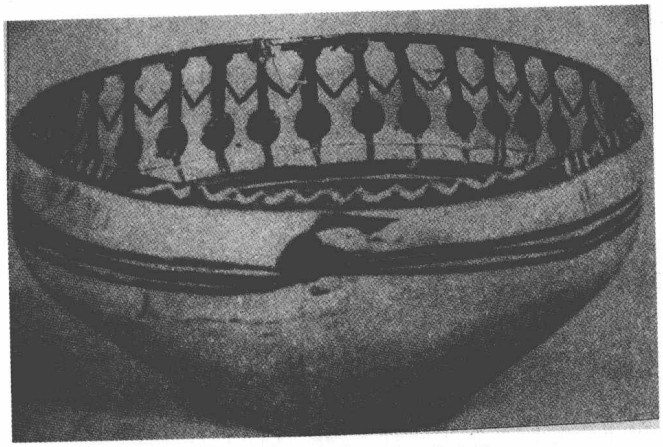


图 26 青海同德宗日新石器时代陶盆舞蹈图像资料

歌舞乐形象显现(图 26);在民间舞蹈或戏剧表演中,音乐也是其中不可或缺的构成部分;在社区建筑设计和布局中,也常见有专供民间音乐和戏剧表演的专门场所;在民间手工艺操作中,与民间音乐相关的民俗内容也常有显现;游艺、武术等,与民间音乐相结合来进行则更为常见。总之,预先熟悉和掌握这些与音乐资料相通的其他艺术门类资料,往往可以使调查者事先对所调查的音乐对象有更多的艺术方面的了解,在以后的调查实施过程中能尽快选中目标,对这部分资料产生更深刻的认识和理解,从而还有可能成为其后总体研究资料积累中一部分具有比较研究价值和旁证论述的研究材料。

2. 直接资料

直接资料指的是先行调查者积累下来的与此次准备调查的对象、范围和音乐主题直接关联的本专业音乐资料。就中国传统音乐和民间音乐的现存状态和流传布局而言,各个地区、各个民族历来的音乐资料积累,尽管在数量方面相互间有极大的悬殊,但并不存在没有任何线索和资料留存的地区或民族。即便是相当封闭的地区或民族,历史上也多多少少有一些零散的情况被记述下来,何况在近现代相关文化艺术单位一直不断地在展开民间音乐的普查工作,已为各地区和各民族积累了比较丰富的现实材料和调查线索,所以在实地调查之前,调查者尽可能详尽地收集和熟悉现有的本次调查主题的已知音乐录音、音乐录像、音乐文字记述、音乐乐谱汇编、音乐实物留存等,事先从中发现此调查研究领域资料和研究现状"还存在着哪些空白点,哪些东西应引起注意,哪些事实需要核对,而哪些事实又需要补充",[①] 可以使调查者在现场调查的实施过程中,避免一些无谓的重复劳动,将更多的精力和时间投入到未知的、薄弱的、更有价值的调查面或调查点上。

①〔俄〕B.E.古谢夫《民间文学实习手册》,夏宇继译,中国民间文艺出版社 1985 年版。

三、注音能力培养和其他准备

民族音乐学的实地调查，不是一般的异地观光和采风，而是一项有学术目的的科学工作，其中有一系列具体的科研工作要陆续按程序完成，因而与这些科研工作程序相关的一些技能和科研器材，也不可加以忽视，需要调查者在实地调查之前有所重视和适当准备。

1. 汉语拼音和国际音标掌握

由于调查者将要涉及的音乐对象主体或许使用的是一种特别方言，或许使用的是另一种陌生的民族语言，这就需要调查者事先要具备可用音标去标记不同语言发音的能力。如果调查者具有此种能力，那么在调查过程中，他就能够比较顺畅地进行音乐资料的收集和记录。在国内，我们接触的调查对象和有关音乐事象，大多与汉语方言和少数民族语言有关，这就需要调查者学会用汉语拼音或国际音标对所获调查资料进行必要的注音以保持客观的语言原貌，特别是那些与具体音乐相关的特殊称谓、术语、口诀或歌词更需要如此。可以说，掌握现代汉语拼音和国际音标注音，是中国民族音乐学工作者应当采用的一种方法和应当具备的一项基本功。

2. 事先联络

同被调查对象方面进行事先联络，争取对方有关人员的理解、支持和配合，也是实地调查前不可忽视的一项准备工作。事先没有进行联络就深入被调查地区，可能会使对方相关人员感到突然，不利于调查工作的开展，若事先与被调查一方有所联络和交流，那么这一状况即可得以避免。

此外，事先与被调查方面进行联络，还有利于调查时间和路线的合理安排。有的调查者因缺少这一环节就深入被调查地区，结果发现在当地需要被调查的人员不是处于农忙时节就是有其他社会活动安排，根本无暇与调查者接触、配合，因而也就无法观察到当地居民在特定时期内举行的某些具有丰富文化内容的音乐活动，本可见到的歌手和乐手没有见到，本可观察到的音乐活动没有观察，调查计划的行动安排因此受到干扰而难以完成。

3. 器材准备

录音、录像、照相技术的迅速发展和器材精密程度的空前提高，为现场采集音响、音像资料创造了比以往任何时代都优越的记录条件。实地调查之前，事先准备好各种录音、录像和照相器材，对于当代实地调查者来说，已不再是困难的事情。照相机最好准备两台，其中最好有高像素的数码品牌，这样有利于拍出正片、反片以及高品质的数码照片为将来图片资料的选用和编辑带来方便。其他用品如定音器、标准尺、笔记本、小礼品、必要器材维修工具等，均应

在调查前准备妥善，不要因为一个小小的失误，使调查工作无法进行。例如，在偏僻地区进行实地调查，常常有调查者因电池备用不足或忘记准备充电器而在音像资料收集方面错失良机，最终造成很大遗憾。

此外，如果被调查主体成员使用的是某种特殊的、彼此难于交流的语言，那么，调查者还应事先联系好现场翻译人员。翻译人员的知识结构和语言能力，直接关系到资料收集的全面性和质量，因此，认真地在当地选择翻译并事先给予适当业务指导和必要的技术训练，也是实地调查准备工作中不可忽视的一环。

四、拟定调查提纲

实地调查前准备工作的另一项重要内容，就是在深入调查现场之前还应当拟定出一份比较具体可行的调查提纲。调查提纲是调查工作的行动指南，同时也是调查形式和内容的总体规划和设计蓝图。它是引导调查人员按预定步骤，依次序、成系统、有针对性地开展工作而不至于杂乱无章、偏离中心、忘掉细节的日常安排。调查提纲的内容，主要包括调查目的、任务、范围、形式和具体项目设计等。

调查目的是阐明为什么要进行这次调查；调查任务是阐明这次调查要解决什么样的问题；调查范围是对这次调查涉及的地域、民族和音乐种类加以明确限定；调查形式即确定此次调查采用什么样的方式进行；具体项目设计是将此次调查的课题对象从内容上分解为相互关联的若干目次，并根据这些目次按等级分门别类地设计出需要加以具体调查的若干内容细节。其中，具体项目设计是调查提纲的主体部分，也是调查者行动前需要将之作为书面材料来显示的一项重要工作，具有调查研究论文基本框架结构的性质。

由于调查者对所拟定的调查对象在量的方面可能有多种多样的选择，在质的方面也可能有不同性质的确定，因而调查提纲中具体项目设计的内容细节，需要根据调查者自己确定的调查目的、任务、范围来进行细致的考虑。《民间音乐采访手册》一书曾经为民间音乐调查者拟定过三份不同对象的调查提纲，它们作为相关音乐类型的共性内容分解，可以作为拟定调查提纲的参考。如：

(一)民歌和歌舞音乐调查提纲

(项目设计)

1. 调查民歌和歌舞音乐的种类和形式

(1) 有多少歌种和歌舞种类,它们的名称以及名称的来源。

(2) 各个歌种和歌舞种类的来源,产生的年代,演变的情况,流行的地区等。

(3) 各个歌种的演唱形式(独唱、对唱、齐唱、领唱、合唱,有伴奏、无伴奏等)。

(4) 各种歌舞的表演形式(单人的、双人的、集体的,有道具的、无道具的,伴奏的乐器等)。

(5) 各种民歌和歌舞的演唱时间、地点、条件和成员。

(6) 歌曲的歌词结构形式,衬字衬句的运用。

(7) 舞蹈步法的特点,音乐和舞蹈的关系。

2. 调查民歌、歌舞和人民生活的关系

(1) 对传统民歌中所反映出人民生活的各个方面,进行深入的了解。例如反映爱情生活的民歌,要结合当地过去的婚姻制度作细致的调查和分析。

(2) 深入了解反映各个历史时期的革命民歌,以及与当地人民斗争生活的关系。

(3) 了解歌舞和当地人民的宗教信仰、风俗习惯的关系。

(4) 了解各阶层人民对各种民歌或歌舞的爱好情况,以及对一些名歌手的评价。

3. 其他资料的调查与搜集

(1)了解他们所演唱的全部曲目,其中哪些是向别人学来的,哪些是自己创作或改编的。

(2) 他们演唱的歌曲,在腔调和演唱方法上有哪些特点。

(3) 记录有关民歌和歌舞的传说故事,对歌曲中所反映的事件、人物、地点要作详细的了解。

(4) 搜集各种手抄歌谱、唱本以及有关图片资料。

(二)戏曲和说唱音乐调查提纲

1. 各剧种、曲种的源流沿革

(1) 当地有多少剧种和曲种,它们的名称及名称来源。

(2) 各剧种、曲种产生的时间、地点和流行的地区,它们的前身是什么?和其他民间音乐的关系怎样?

(3) 各剧种、曲种与人民生活的联系,它们所起的作用和社会影响。

(4) 各剧种、曲种自原始形态到现在经过哪几个变革阶段,每个变革阶段的改变要点与代表人物。

2. 剧目、曲目的调查

(1) 各剧种的剧目中有哪些是生活小戏、古装大戏、折子戏、现代戏？有哪些是唱工戏、做工戏？各个剧目是以什么行当为主？

(2) 曲目中有多少长篇、中篇、短篇（或折子）。

3. 关于唱腔的调查

(1) 有多少种板式和曲牌，它们的名称来源。

(2) 唱腔的结构特点以及与流传声腔的关系。

(3) 有几种道白，道白的用法。

(4) 唱词的韵（或辙）有多少？音韵和行腔的关系。

4. 关于伴奏的调查

(1) 伴奏乐器有几种，文武场乐器的种类和数量，主奏用哪一种乐器？

(2) 有哪些器乐曲牌和锣鼓点，它们的名称、来源及用途。

(3) 说唱音乐的过门有多少种，怎样运用。

(4) 各种乐器的定弦、演奏技巧。

5. 关于声乐训练和演唱风格的调查

(1) 演员从几岁开始训练，训练的方法和步骤。

(2) 怎样用气和吊嗓，怎样练习道白和咬字。

(3) 有几种不同的发声方法（如真嗓、假嗓），怎样运用。

(4) 在表现不同角色的思想感情时，呼吸的控制和声音的运用等方面有什么特点。

(5) 同一板腔或曲牌，各种不同角色或行当的不同唱法。

6. 关于表演团体的调查

(1) 新中国成立前有哪些剧团或班社，它们是怎样建立起来的。

(2) 各剧团、班社有什么规章制度。

(3) 有哪些名演员和编导，观众对他们的评价。

(4) 现在有多少剧团（包括业余和专业的），他们的编制如何。

7. 关于艺术流派的调查

(1) 各剧种、曲种形成了哪些流派，各流派的代表人物和形成过程。

(2) 各流派的特点（包括上演剧目、曲目、表演、唱腔等方面的特点）。

(3) 各流派的兴衰情况和原因，目前存在的问题。

8. 采访名艺人（包括名演员和乐师）

（1）了解他们的学艺过程，他们的师承关系。

（2）了解他们在艺术表演上的特点和艺术见解。

（3）了解他们演过哪些剧目，创造了哪些唱腔，进行了哪些改革，有些什么经验。

（三）器乐和乐器调查提纲

1. 关于器乐的调查

（1）有多少民间器乐乐种（包括各种乐器的独奏和合奏）。

（2）各乐种有多少曲牌、曲目或锣鼓点，它们的名称、来源和使用场合，曲牌、曲目同民歌的关系。

（3）各乐种是哪些乐器做主奏，哪些乐器做伴奏。

（4）器乐合奏中各乐器如何互相配合。

（5）各乐种中有哪些独特的表现方法和演奏技巧。

2. 关于乐器的调查

（1）吹奏乐器

A. 有多少种吹奏乐器，它们的名称、来源及使用场合。

B. 各种吹奏乐器的空筒音，每个按孔所发的声音，每件乐器能吹奏的音域，转调的方法，特殊的演奏技巧等等。

C. 乐器的大小，管的粗细长短，管的正面和背面开几个孔，孔的直径和各孔间的距离。

D. 乐器管身、簧片、哨子所使用的材料和制作的方法。

（2）弦乐器

A. 有多少种弦乐器，它们的名称、来源和使用场合。

B. 各种弦乐器的定弦、把位、指法，各种弦乐器的演奏姿态和演奏方法。

C. 乐器的长短、大小，千斤和马子的位置，共鸣箱的形状，弓子的长度。

D. 琴身使用的材料，弦的质地（丝弦、钢丝弦、铜丝弦、马尾弦等），乐器制作的方法。

（3）打击乐器

A. 有多少种打击乐器，它们的名称、来源及使用场合。

B. 每种打击乐器有几种敲击方法，如击乐器的中心、边缘、鼓槌互击等。

C. 各种打击乐器的音高，敲击不同部位时音高的差别，两个相同乐器（如铙钹）碰击时音高的差别等。

D. 各种打击乐器的大小、厚薄、形状及其制作方法，在制作过程中如何确定音高。

3. 乐队组织

(1) 有多少民间乐队(包括职业的、业余的、半职业的以及寺庙的)，乐队的编制情况和发展过程。

(2) 乐队演出的季节、场合，听众对他们的评价。

(3) 乐队的练习方法。

4. 访问名艺人和著名乐器制作者

(1) 了解他们所能演奏的全部曲目、曲牌，哪些是他们学来的，哪些是他们创作或改编的。

(2) 了解他们学艺的过程和传授的方法。

(3) 了解他们演奏上的特点及特殊技巧。

(4) 向著名乐器制作者了解乐器制作的过程、制作的经验。

5. 其他资料的搜集

(1)了解各种改良乐器的性能，改良部分的特点，实际的演奏效果。

(2) 搜集各种乐谱和锣鼓经，并了解各种符号的意义和实际演奏的效果。

(3) 搜集有关各种乐器和乐曲的传说故事及歌谣。

严格说来，上述三种民间音乐大类的调查项目设计还不是具体的某一调查类型的特定内容细节设计。因为调查者一般都不可能以这些音乐大类(民歌、歌舞、器乐、戏曲、说唱)作为具体对象来拟定调查提纲，他们拟进行的调查对象常常是这五大类型所含更为具体的专题，且可能是不属于“志述”性质的调查(上述三种调查提纲都属于“志述”性质)，更多是在内容上更具体、更全面、更有针对性的比较典型的音乐事象和品种调查。

综上所述可以看出，民族音乐学的实地调查类型无论是按地区、按民族(或方言)划分的普遍调查，还是按有关音乐类型划分的类别调查，具体的音乐品种、乐种都是其中最基本的调查项目。故这里以某一音乐种类为例，再拟两种“志述”性质调查提纲和一种“论述”性质调查提纲以供比较和参考。

其一，以器乐品种具体项目设计为例的音乐种类调查提纲：

音乐种类调查提纲

（以器乐品种具体项目设计为例）

【第一部分】

（1）称谓　包括①局内人称（自称）、局外人称（他称）、今称、旧称、史称和俗称；②称谓含义及来源；③称谓衍化过程和原因。

（2）源流　包括①形成历史及沿革；②流派构成及形成过程。

（3）分布　包括①分布地域范围及特征；②分布层次范围及特征。

（4）传承　包括①传承形式；②传承社会条件；③传承方法、手段、途径；④传承主体（传承者和受传者）构成。

（5）活动　包括①时间、程序、场合；②原因、目的、功能；③群体心态、个体心态。

（6）组织　包括①组织机构（章程、人数、分工、管理）；②组织成员（性别、年龄、籍贯、职业、文化程度、师承关系、经历）。

【第二部分】

（1）形式　包括①乐队编制、演奏分工、排列位置；②演奏场所、服饰、摆设。

（2）乐器　包括①名称及沿革；②形制构造及制作；③演奏姿势、方法、技巧；④音律、定音、定弦、定调、音色、音量；⑤地位和作用；⑥与其他乐种乐器之关系。

（3）曲目　包括①乐谱（记谱）形式；②曲目积累、名称、来源、内容、形态特征；③与其他音乐种类曲目之关系。

（4）演奏　包括①乐曲选择（取舍）依据和标准；②连续演奏曲目联结规律和法则；③曲目分类及使用场合。

（5）理论　包括①演奏经验总结；②术语、谚语、口诀等。

【第三部分】

（1）与当地经济生活（生产水平、生产方式、经济类型）之关系。

（2）与当地文化生活（宗教、礼仪、信仰、习俗、节日）之关系。

（3）与当地社会生活（社会、家族、家庭、婚姻诸形态）之关系。

这里，我们需要对这一调查提纲的内容与结构做一解读：

第一部分的内容和结构，是音乐种类本体结构内部的文化形态表现，故可以说这是乐种本体构成的“内部文化结构部分”；

第二部分的内容和结构，是音乐种类本体结构内部的音乐形态表现，故可以说这是乐种

本体构成的“内部音乐结构部分”；

第三部分内容和结构，是音乐种类本体在生存环境中与诸文化形态发生联系的因果关系和文化类型表现，故可以说这是乐种本体的“外部文化结构部分”。

如果进一步将若干个不同内容的此类音乐调查，综合为一个音乐整体调查，在这一音乐整体调查之前，加拟出相应地区或民族基本情况的各个项目；在这一音乐整体调查之后，加拟出该地区或民族的传统音乐及音乐生活，与其他地区或民族的传统音乐及音乐生活，有何关联、有何异同的各个项目，这样即可成为比较完整的“某某地区音乐调查提纲”或“某某民族音乐调查提纲”。

其二，在《音乐种类调查提纲》基础上形成的“某某地区音乐调查提纲”：

某某地区音乐调查提纲

（具体项目设计）

【第一部分】

（1）自然环境　包括①地理位置；②地形地貌、气候类型；③资源、物产。

（2）行政区划及民族构成　包括①行政区划沿革、现行政区划范围及构成；②人口、民族构成及分布、民族语言与文字；③民族源流及历史。

（3）经济文化环境　包括①居住方式及环境选择；②生产方式及经济类型；③民俗（节日、宗教、信仰、婚姻、丧葬等）；④教育和相关文艺（民间的文学、美术、戏剧、舞蹈、游艺等）。

【第二部分】

（即各音乐种类调查项目设计，参见上述《音乐种类调查提纲》。此略。）

【第三部分】

（1）与其他地区音乐文化存见之关系　包括①相互间的音乐文化在内容及形式上有无联系；②相互间的音乐文化在历史上有无交流与融合；③相互联系及交流、融合的文化背景。

（2）与其他地区音乐文化存见之异同　包括①音乐种类有无异同；②音乐种类的内容和形式有无异同；③音乐种类及其内容形式相异和相同的导因显现。

当我们选择某一论题作为研究对象来拟定一份调查提纲时，因论题调查与音乐志调查在性质上大不相同，其调查提纲的项目设计在内容和结构上，即会相应表现出一些质的变化。此外，各种不同论题的调查，因论题内容和论证方法各不相同，其提纲的内容和结构设计，也可能各有其不同的选择和侧重。下面，以“多声部民歌与民俗”为论述主题，试拟定出一份“论述”性质的音乐论题调查提纲，作为对应上面音乐志调查提纲的另类，以供二者两相比较和进行相关问题探讨。

其三，以“多声部民歌与民俗”论述具体项目为题的“音乐论题调查提纲”设计：

音乐论题调查提纲

（以“多声部民歌与民俗”论题的具体项目设计为例）

【第一部分】

（1）生产民俗中歌唱的多声部民歌。

（2）礼仪民俗中歌唱的多声部民歌。

（3）婚姻民俗中歌唱的多声部民歌。

（4）节日社交民俗中歌唱的多声部民歌。

（5）宗教祭祀民俗中歌唱的多声部民歌。

（6）多声部民歌在民俗生活中的地位、作用和意义。

【第二部分】

（1）集体劳动时，歌手分工操作对多声部民歌织体构成的影响（多声部劳动歌）。

（2）礼仪程序中，歌手组织分工对多声部民歌织体构成的影响（多声部礼仪歌）。

（3）婚姻民俗中，嫁娘与伴嫁者的“主”“从”关系和地位对多声部民歌织体构成的影响（多声部婚嫁歌）。

【关键词链接】

多声部民歌

多声部民歌，是按传统习惯由两人或两人以上歌手为一组，同时唱出两个或两个以上重叠声部而构成的民间歌曲。在中国，多数是二声部形式，少部分是二声部以上形式，民间有“双音”、“双声”、“公母声”等俗称。主要流传在汉、壮、瑶、毛南、仫佬、黎、畲、高山、景颇、纳西、彝、白、傈僳、哈尼、佤、拉祜、侗、苗、布依、水、羌、藏、土家、蒙古、朝鲜、维吾尔、柯尔克孜和俄罗斯等二十多个民族的音乐生活中。主要在传统祭祀礼仪、节日歌舞、民间歌会和劳动生活中传唱。在劳动过程中歌唱的，如汉族“川江号子”、朝鲜族“林区号子”、景颇族“舂米歌”等；在礼仪场合歌唱的，如侗族、布依族“大歌”，白族（勒墨人）“巴达公哦”，蒙古族“潮儿音道”，高山族“酒歌”等；在男女交往场合歌唱的，如壮族“双声”、瑶族“蝴蝶歌”、毛南族“欢”“比”、畲族“双音”等；在节日群体歌舞时歌唱的，如佤族“玩调”、纳西族“窝热热”等；在婚葬习俗中歌唱的，如土家族“哭嫁歌”、高山族“丧葬歌”等。绝大多数是无伴奏重唱及合唱类型。在海外的出版物和音像制品中，一般将之称为民间“复音音乐”。

迄今所知，多声部民歌见于文献记载是在清末民初时期，《三江县志》称：“侗人唱法尤有效，有独唱、双唱、群唱之分……群唱则男女各为一组……按组互和，而以喉音佳者唱反音，众声低而独高之，以抑扬其音，殊为动听。”多声部民歌形成原因，与各民族传统的群众劳动生产方式（如伐木、赶船、舂米等）、群体风俗性聚会（如歌会、群舞、伴嫁等）关系密切。例如集体劳动时，歌手的分工协作；集体歌唱时，歌手的职能分化；集体歌舞时歌舞者的动作交错、参差等，都可能促成民间集体歌唱多声部因素滋生并进而形成固定的多声部歌唱形式。民间“双音”、“双声”、“公母声”等朴素多声部音乐概念的产生，即显示出中国民间多声部民歌样式，已从最初偶然出现进入到自觉的规律性发展阶段。

(4) 社交群体中，歌头与一般歌手的职能区分及社交方式对多声部民歌织体构成的影响(多声部社交歌)。

(5) 宗教祭典程序中，主祭者与协从者的配合关系对多声部民歌织体构成的影响(多声部祭礼歌)。

【第三部分】

(1) 多声部民歌特殊称谓上的民俗意义象征。

(2) 多声部民歌唱法上的民俗意义象征。

(3) 多声部民歌歌唱组合形式上的民俗意义象征。

(4) 多声部民歌传承过程中的民俗内容。

(5) 民俗在民间歌手多声部歌唱实践和多声思维形成过程(起源)中的地位和作用。

将这一调查提纲的具体项目设计，与前面两个“志述”性质的音乐调查提纲具体项目设计相比较，其构思原则和内容即明显地显现出音乐论题调查提纲所具有的与之不同的“专题性”特征，即：本调查提纲所拟定的各个具体项目，都以“多声部民歌与民俗”这一专题为轴心来进行设计；每一项目的具体内容，也紧扣这一论题而不脱离这一轴心。其中，第一部分调查项目，是论题对象的各种“存见状况”论述内容；第二部分调查项目，是论题对象生存的“因果关系”论述内容；第三部分调查项目是论题对象的“文化属性”论述内容。这样，如果调查所获材料比较丰富，那么这几个调查项目所获调查材料一经有序地组合起来，就会从不同论述层有机地构成一个统一的、可作为科学论证依据的系统研究材料。

通过以上论述和若干举例，我们尽管强调了拟定实地调查提纲的重要意义和作用，并相继展示了几种代表性的实地调查提纲类型的具体项目设计方案，但是，这一切工作都是民族音乐学工作者还没有进入现场调查之前，在准备工作阶段预先“想到的”和“试图预见到的”程序，它毕竟还不是调查者进入音乐生活现场在实施调查过程中“接触到的”和“实际见到的”。而任何预先性拟定的调查提纲，都不可能穷尽实际社会音乐生活中千变万化的具体音乐现实，所以任何调查者在深入调查现场之后，都会多多少少遇到一些预先没有考虑到和设计到的调查项目。因此调查者在进入某一预定的音乐生活现场去实施某项预定的调查方案时，不必完全囿于事先拟定的调查项目而不敢越“雷池”一步，他还应当根据进入音乐生活现场实施调查时所见愈来愈清晰的客观音乐事实，灵活、机动地随时修订和充实原调查提纲拟定的项目设计，主动地去适应音乐现场环境为调查者展示的鲜活音乐事象，尽可能全面、系统、准确地去收集他所接触到的所有第一手音乐资料。

第四节　实地调查方法与若干原则

民族音乐学工作者深入实地调查现场，按计划进行事先制定的某项音乐课题调查，调查者便正式开始进入调查工作的“实施工程”阶段，从此开始民族音乐学实地调查具体作业的实际操作程序。在进入这一实际操作程序后，重要的是要掌握好最基本的调查方法和把握住相关的调查原则。

一、实地调查方法

对于民族音乐学工作者来说，一旦身临调查现场，他面对的便是一个新的音乐环境，或者说他面对的是一个事前并不十分了解和不完全熟悉的音乐环境。因此，如何在现场科学地开展具体的调查工作，怎样去观察这一新音乐环境中的音乐事象，采用什么方式去接触这一新音乐环境中的音乐对象主体等，便成为调查者事先需要认真考虑和掌握的方法论问题。

社会音乐生活的多样化和音乐事象的复杂性，决定了实地调查具体操作方法也可能有多种多样的选择，根据国内外民族音乐学工作者和相关社会科学（如民族学、民俗学、社会学等）工作者长期田野工作的历史经验来加以总结，通常所称的“直接观察法”、“个别访谈法”、“集会调查法”等，是值得当代民族音乐学工作者从理论和步骤上加以认真研讨的几种具体操作方法。

1. 直接观察法

直接观察法，也称“现场观察法”，是指调查者亲临音乐事象生存环境，在音乐发生现场进行直接观察，详细记录其音乐事象发生、发展和终结的动态过程、系统结构和局部细节的一种调查方法。

到音乐现场去直接观察音乐事象，是民族音乐学工作者收集第一手资料的最基本手段。它作为科学实地调查的重要环节，绝不是一般的在音乐现场走马观花、蜻蜓点水、行如过客似的随便看看，而是身入其境“耳听八方、眼观六路”的系统的科学观察。由于这种观察所具有的科学意义和科学价值，使得它还可以被划分为更细的四个相互关联的基本要素来加以讨论。这四个基本要素，就是“观察者”、“观察者角色”、“被观察音乐对象”和“观察中所探求的音乐

资料”。其中“观察者角色”一项，对观察性质的确定和资料获得的质量确定，具有决定性的作用。

所谓“观察者角色”，是指实地调查的观察者深入音乐现场与被调查者相处时，他将扮演何种“角色”去完成其音乐调查。不同形象的观察者角色，与被调查者构成不同性质的相处关系；观察者与被调查者不同性质的相处关系，使其调查结果即相应有不同量和不同质的反映。因此可以说，一位深入音乐现场进行实地调查的民族音乐学工作者，只有非常明确地意识到自己在音乐现场所居位置，在此位置上与被观察者的相处关系属何性质，自己属于哪种“观察者角色”，他才可能意识到自己将要获得的调查材料有何研究价值和学术价值。

按现代社会学实地调查经验总结，调查者深入音乐现场观察与被调查者相处，一般有四种不同形象的“角色”可以由他去挑选“扮演”，这四种可供挑选的角色，就是“完全参与者”、“观察参与者”、“参与观察者”和“完全观察者”①。

①参见艾尔·巴比《社会研究方法》第十章“实地研究”第二节“观察者的各种角色”。李银河译，四川人民出版社1987年版，第203页。

“完全参与者”角色，也可称为“局内人”角色，这是指在实地调查过程中，调查人员在“扮演”这一观察者角色时，其观察方式显示出他已直接成为被观察音乐事象的真正局内参与者。他如同当地音乐事象“局内人”一样，已融入这一音乐事象之中，而当地真正的音乐事象局内人，却不察觉或已忘却他是外来观察者，而将之视为是共同构建这一音乐事象的局内人。他被视为是已经融入该音乐事象的“局内人”，是这一观察者角色所处的位置特征。

“观察参与者”角色，也可称为“同路人”角色，是指在实地调查过程中，调查人员在“扮演”这一观察者角色时，其观察方式显示出他作为具有明确调查者身份的外来者，已经成为被观察音乐事象的局外参与人。他如同当地音乐事象局内人一样，已融入这一音乐事象之中，但当地音乐事象局内人，依然清楚他是外来的加入者，而将之视为是演示这一音乐事象的同路人。他被视为是已经融入该音乐事象的“同路人”，是这一观察者角色所处的位置特征。

“参与观察者”角色，也可称为“被知晓的旁观者”角色，是指在实地调查过程中，调查人员在“扮演”这一观察者角色时，其观察方式显示出他不是融入被观察音乐事象的参与者，而是一位与当地音乐事象局内人在音乐事象进行中有接触的，被当地音乐事象局内人视为在局外观察此音乐事象的旁观者。他被视为是未融入该音乐事象中但却属“被知晓的旁观者”，是这一观察者角色所

处的位置特征。

“完全观察者”角色，也可称为“未被知晓的旁观者”角色，是指在实地调查过程中，调查人员在“扮演”这一观察者角色时，其观察方式显示出他不仅不是被观察音乐事象的参与者，而且还是一位与当地音乐事象局内人无任何接触，不被他们知晓的纯粹的音乐事象旁观者。他被视为是未融入该音乐事象而“未被知晓的旁观者”，是这一观察者角色所处的位置特征。

显然，这四种观察者角色与被观察者之间构成的相处关系，前两种具有参与的、局内的“融入”性特点；后两种具有不参与的、局外的“旁观”性特点。由此，直接观察法按调查者所扮观察角色性质的不同，即可以被划分为“进入局内参与的”和“停留局外旁观的”两种基本类型，每种类型又主要包括两种状态。

进入局内参与直接观察所包含的两种状态，其性质是调查者将自身融入被调查的音乐事象之中，用局内人的眼光和局内人的准则去观察和记录这一音乐事象，努力用当地人的观念意识和审美意识去体验、感受和理解这一音乐事象的本体特征和文化内涵。

这种立足于局内人的直接观察法，在文化人类学诸分支学科中通常还有“参与观察(ticlpation observation)”、“局内观察”、“融入观察”和“自观法(emic)”、“本位法”、“主位法”等多种称谓。有的学者采用此种方法在被观察地区和民族中长期居住下去，“入乡随俗”地融入当地人的社会生活之中，尽量将自己变成一位合格的当地人，就像摩尔根为研究人类原始社会发展史而融入易洛魁部落，在那里“安家落户”去进行实地调查那样，于是又衍生出另一种田野作业的专门称谓——“居住体验法”。20 世纪 50 年代，中国民族音乐学学者方暨申为调查侗族音乐，在贵州黔东南侗族苗族自治州侗族村寨居住近一年，先后完成了关于侗族“拦路歌”的考察报告和有关侗族音乐的研究，其采用的观察方法即属此列。

停留局外旁观直接观察所包含的两种状态，其性质则是将自身置于被观察音乐事象之外，用局外人的眼光和一般准则去观察和记录这一音乐事象；以旁观者的视角，用理性审视的观念、音乐事象的普遍规律和客观感受去理解和认识这一音乐事象的本体形态和文化内涵。

这种立足于局内人之外的直接观察法，在文化人类学诸分支学科中另外还有“他观法(ctie)”、“局外观察”、“客位法”、“非位法”等多种学术称谓。由于调查者主观条件和客观条件规定，此种观察法目前仍然是中外民族音乐学工作者经常采用的观察方法之一。

无论是从学术角度还是从具体调查效果分析，进入局内参与的和停留局外旁观的这两种直接观察，各有其优势和缺陷。

调查者扮演“完全参与者”或“观察参与者”角色进入局内参与音乐事象的直接观察，优势在于：观察者可以比较顺利地克服各种影响调查顺利进行的障碍，消除与被观察对象主体之

间构成的文化隔膜，清晰地体察到所涉音乐事象内部若干潜伏、隐蔽的（如感情的、心理的、审美的、信仰的、象征的、忌讳的）音乐内容，以及音乐事象动态的若干局部结构，因而调查所得材料能够比较充分和如实地反映音乐事实真相。其弱势则在于：观察者容易陷入琐碎的细节而被环境气氛和对象主体情感所左右和控制，且一时难于客观把握音乐事象的整体面貌和总体动态规律，实施操作所需条件也比较复杂因而较难具备。

调查者扮演“参与观察者”或“完全观察者”角色停留局外旁观音乐事象的直接观察，优势在于：观察者不易陷入细节而被环境气氛和主体对象情绪所左右和控制，可以比较冷静、理性地去认识、观察音乐事象的总体轮廓和动态过程，实施操作所需条件也容易具备。其弱势则在于：观察者比较难于充分、深入地了解和发现所涉音乐事象的若干细节和潜伏、隐蔽的诸多人文内容，其认识和理解也较为表面和粗略。

就中国民族音乐学界过去实地调查的基本状况而论，绝大部分调查者在音乐现场的调查，都属于停留局外旁观的直接观察。因此，当前乃至将来，我们的民族音乐学实地调查，仍需要着重强调和提倡进入局内参与的直接观察，并在此基础上结合停留局外旁观的直接观察，发挥直接观察的综合优势，这也就是说，只有将站在主位文化立场的“主位法”与站在客位文化立场上的“客位法”结合起来运用，才有可能从根本上提高民族音乐学实地调查的学术水准（参见【原著选读】《主位文化与客位文化》）。

【原著选读】

主位文化与客位文化（译文参考）*

主位文化与客位文化

辨别心理活动与行为的差别，并不能解决如何才能全面说明整个文化的问题。问题在于可以从两个不同的角度去观察人们的思想和行为：即从事件参加者本人的角度去观察和从旁观者的角度去观察。从这两种角度都可以作出科学的、客观的评价。在前一种情况下，观察者所采用的观念和不同之处，是参加者认为有意义的、适当的；在后一种情况下，旁观者所采用的观念和不同之处，是旁观者认为有意义的、适当的。前一种研究文化的方法叫做主位研究法（emics），后一种研究方法叫做客位研究法（etics）（这两个词来源于“音素学”和

【原著选读】

"语音学"两个词)。检验主位研究法的记述和分析是否恰当,在于那些记述和分析是否符合当地人的世界观,是否被他们认为是正确的、有意义的、恰当的。在进行主位文化研究时,人类学者要努力去获得必要的有关类别和规律的知识,以便能像当地人那样去思考问题,去行动。例如,他们要了解非洲南部的巴聪加人为什么用同一个亲属称谓称呼母亲和母亲的姐妹,北美的夸扣特尔人为什么认为在某个时候羞辱留宿的客人是可取的,或美国的少年男女什么时候可以邀请异性朋友外出约会,等等。检验客位研究法的记述和分析是否恰当,就只看它能不能就有关社会文化异同的原因产生出科学理论。这时人类学者所使用的观念,不是从当地人的观点来看是正确的、有意义的、恰当的那种观念,而是使用从科学的数据语言中得来的类型和规律,而这往往是当地人不了解的。客位研究法常把当地提供情况的人认为是不恰当或无意义的活动和事件进行比较和评价。

语音学和音素学

客位文化(etics)与主位文化(emics)这两个术语是从语音学(phonetics)和音素学(phone mics)的概念引申而来的。人类的语言行为是发出称为语音的声音。一个不懂某一语言的人可以把各种语音记录下来并根据它们的发音特点加以说明。例如英语"tick"(滴嗒声)和"stick"(手杖)中的"t",是两个不同的语音。发"tick"中的"t"音时,有一点送气,而发"stick"中的"t"音时,则不送气。从语音学的角度来看,这两个音是不同的,一个是送气的发清音的齿龈闭止音,另一个是不送气的发清音的齿龈闭止音。(发清音或发浊音是指发音时声带是否颤动;齿龈闭止音是指将舌尖抵住上排牙齿后面的齿槽时发出的声音。)然而对以英语为母语的人来说,送气的和不送气的"t"在语音上的差别,并不构成音素的差别。那就是说,在任一语音组合中,以送气的"t"取代不送气的"t"决不会使英语词义出现不同的意义。大多数说英语的人并不察觉这两个语音的差别。然而以英语为母语的人却都能听出另一些同样是细微的语音差别,因为语音差别构成了不同的词义。例如,"ten"的"t"音与"den"的"d"音都是齿龈闭止音,唯一的差别是"t"发清音,而"d"发浊音。由此可见,"t"和"d"这两个语音是英语的音素——那就是说,一个音素若被另一个音素所取代,词义就会改变,如"ten/den"、"tip/dip"、"till/dill"等。

为了区分文化的主位方面和客位方面,要记住有关语音学和音素学的重要之点是,每一语言都有它自己的音素对比体系。要弄清一个体系,只能通过询问以该语言为母语的人

【原著选读】

一个语音被另一语音取代后会不会改变词义。

在某一语言中经常出现的语音，可能在另一语言中根本不存在。如果两种语言都有一个相同的语音，那么它在一个语言中可能是音素音，而在另一语言中则不是。

例如在汉语中，类似英语“tick”和“stick”中非音素的“t”，不论是送气的还是不送气的，都是音素音。另一方面，英语“luck”和“rat”的第一个音“l”和“r”的音素不同，而汉语的“l”和“r”(在第一个音位)则无区别。因此对初学英语的中国人来说，“rots of ruck”(胡说八道)听起来跟“lots of luck”(很幸运)一样。

区分主位和客位，不仅对研究语言，而且对研究所有的文化现象都是重要的。

*节选自〔美〕马文·哈里斯《文化人类学》，李培莱、高地译，东方出版社1988年版。

2. 个别访谈法

个别访谈法，就是调查者进入音乐生存环境后，选定某些音乐操纵主体作为对象去逐一进行个别访问的调查方法。

调查者对音乐操纵主体的个别访问，可以有计划地单独进行，也可以在现场参与观察的过程中灵活地即兴进行。前者需要有充分准备，事先要确定对象、约定时间和地点，并在事先设计好的内容(即提问项目，也称“问卷”)基础上，有针对性地了解情况、收集材料；后者既可以如前有准备地进行，也可随机应变、无拘无束地选择对象和设计内容，以即兴灵活的自由交谈方式，去达到了解情况和收集材料的目的。据此，个别访谈法一般又按上述两种访谈方式而被划分为有事先设计的“专门访谈”和无事先设计的“随意访谈”两种类型。在某些社会学著作中，专门访谈类型另还有“正式访谈”、“结构访谈”、“控制访谈”等称谓；随意访谈类型另还有“非正式访谈”、“无结构访谈”、“无控制访谈”等称谓。

专门访谈因为是有准备和有周密内容设计的访谈，因而访谈时间和所涉音乐资料内容比较集中，问题也比较清晰和有针对性；但这种访谈不易深入到音乐事象结构内层，有时因被访谈者怀有某些顾虑或气氛过于严肃，采访者所提问题常常被回避或得不到满意答复。

随意访谈因为是无预定内容框架和提问规定程序的访谈，访谈内容范围广阔、自由而灵活，气氛比较轻松，被访谈者也较少顾虑，回答问题较直爽，因此访谈者往往可能意外地获得

专门访谈得不到的许多音乐材料，对所访谈的音乐问题也容易导向深层；但这种访谈在时间上难于把握，人物对象由于无法事先确定而需要反复探求，因此这种访谈需要长期进行才可能有显著的收获。

对于个别访谈来说，无论是“专门”进行的还是“随意”进行的访谈，都最忌讳提问呆板、交往拘束。重要的是需要消除被访问者的各种顾虑，创造出一个轻松自然的交流环境。有时，一次访谈不一定奏效，因而常常需要对同一被访问对象进行多次交流。这种访谈看来简单，做起来却并非易事，做好则更难。例如音乐学家杨荫浏先生发现民间音乐家阿炳之后，曾对他进行过多次访问，虽然收集到了现已举世闻名的《二泉映月》、《听松》、《龙船》等几首器乐独奏曲目，但由于阿炳的顾虑和当时采访时间、条件的限制，最终还是为后人留下了与这些著名曲目相关的诸多遗憾。

3. 集会调查法

集会调查法，即采用集会的形式，与预先约定或联络好的被调查对象群体，进行座谈访问的调查方法。

集会调查需要有计划、有步骤、按事先设计的方案进行，故而它也是一种“专门访谈”类型的调查方法，其性质属于“结构访谈”、“控制访谈”之列。

为取得较好的调查效果，集会调查一般需要根据被调查主体对象的不同情况，分不同的层次去进行。例如，召开“普通歌手、乐手座谈会”、“名歌手、乐手座谈会”、“地方管理人员座谈会”、“老人座谈会”、“青年座谈会”、“妇女座谈会”等（图 27）。这些分层次的集会，宜于分门别类地集中谈论与会者熟悉和关心的音乐问题。被调查群体成员的人选，邀请时要认真考虑，这些人员相互间的人际关系，应当比较和谐融洽，否则难于形成轻松、自如的会议气氛；每次会议以三五人为宜，他们应当是当地熟悉音乐、掌握音乐情况较多且又开朗、健谈的代表性人物。在座谈过程中，调查者要依据调查提纲循序渐进、启发诱导地提问，随时注意座谈会上参与人员的心理变化和情绪显

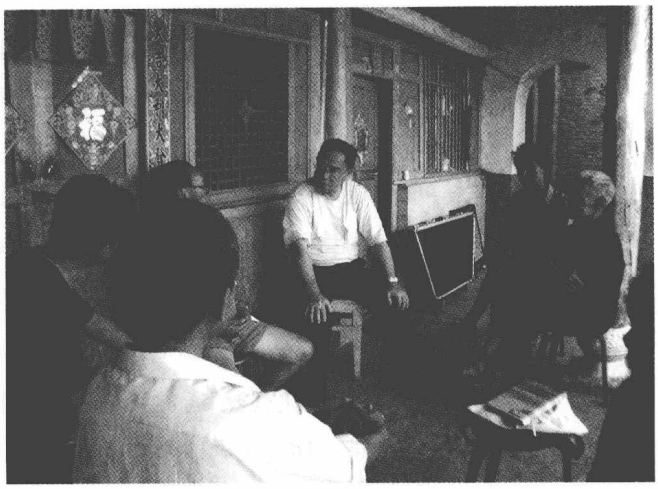


图 27　本书作者在迤沙拉彝寨进行音乐访谈

示，与会人员的演唱、演奏要当即录音或录像，并尽可能全面、详细地做好文字记录。

集会调查法的最大优点在于可以省时省力，被访问群体中一人发言提供的音乐材料如若不够全面或不够清楚，其他与会的被访问成员还可以随时提供情况给予修正和补充。但此种调查因被调查者和调查者都同时离开了原有实际的音乐环境，故调查者无法观察到音乐事象与实际社会生活相联系的各种动态过程和生动形象；被调查者在会议上演唱或演奏的音乐，因为离开了音乐生活现场可能会丧失不少生活气息、特有艺术情趣以及某些相关联的人文活动内容。

通过以上论述可以看出，直接观察法、个别访谈法和集会座谈法，在学术上、效果上和难易上都各有其优势和弱势，它们都不是尽善尽美、无可挑剔的实地调查方法。因此，调查者想要比较成功地完成一项民族音乐学课题调查，那么一旦进入实际音乐现场，他即应当考虑交替使用这三种调查方法去展开工作，使之在操作方式上取长补短而增强实效，在资料收集上互为补充而趋于周全，在内容发掘上相互印证而达到准确，这样他才可能在实地调查工作结束之时得到令人满意的相关音乐材料。

二、消除“文化隔膜”的基本原则

民族音乐学工作者深入音乐生活现场所进行的调查工作，自始至终都是以音乐操纵主体为中心对象来逐步展开的。这些音乐操纵主体对于调查者来说，一般都是陌生的或不熟悉的与调查者对应而存在族际差异或文化差异的群体或个人。而调查者与这些群体或个人之间，只要存在着这种族际差异或文化差异，一经接触就必然会发生文化人类学家普遍强烈感受到的那种因“文化震撼（culture shook）”[①] 而形成的意识的、行为的障碍，此即本节所称“文化隔膜”。

①林耀华主编《民族学通论》，中央民族学院出版社 1990 年版，第 152 页。

“文化震撼”通常又被中文译作“文化冲击”。对于某些西方学者来说，它好像是一种进入异地异族调查时一开始就会导致工作失败的精神病毒。人类学家罗伯特·F.墨菲说：“每一位在根本不同的文化中从事田野工作的人类学家

都报告说，在田野工作的最初数日乃至数周内，他或她经历了一种我们称之为‘文化冲击’的心理状态”，“当一个人脱离他本乡本土的文化和语义系统，发现自己身处其行为和词意对他来说或是变形或全然异己的情形或世界中，就会发生文化冲击”，“文化冲击的主要症状是压抑、退避和失范(anomie)”。[①](参见【原著选读】《文化冲击》)

①〔美〕罗伯特·F.墨菲《文化与社会人类学引论》，王卓君、吕迺基译，商务印书馆1991年版，第268—269页。

中国民族音乐学工作者在本乡本土进行实地调查，一般说来虽然不存在调查者与被调查者之间的民族对立情绪和强烈的文化冲击，但族际差异和文化差异仍然存在却是不可回避的事实，此点同国外文化人类学家进入调查现场的境遇相比，从性质上说并没有本质区别。因此，遵循什么样的原则去淡化这种文化冲击，消除调查者与被调查之间的文化隔膜，以使实地调查工作顺利、科学地进行，便成为身处异地音乐调查现场需要首先解决的问题。实践的经验积累告诉我们，下述几项内容，是所有民族音乐学工作者进入音乐调查现场与被调查主体接触时，都应当遵循的消除文化隔膜的基本原则：

1. 与被调查者及合作者(向导或协助人)磨合认识、统一目标，消除他们可能存在的种种顾虑和思想负担。

在大多数情况下，被调查者对于刚刚进入现场的调查者都会怀有某种程度的戒心，因为他们不可能完全了解调查者来此工作的目的和意义，对调查者的品德、为人以及工作内容、程序也相当陌生，因而只有通过思想交流把调查的科学目的和意义公开、详尽地告诉他们，并同时通过具体行动、行为显示，使其感受到调查者来此工作的任务和目的从根本上代表了他们自身的利益，是为充分认识、理解他们祖祖辈辈创造、传承而保留下来的珍贵音乐文化遗产，而这些音乐文化遗产，又只有通过科学的调查、整理、研究才有可能为外界所认识，进而才有可能达到保护、发展这些民族文化的目的，外地外乡人对他们的传统音乐文化进行调查，同时也是表现对他们群体、个人以及整个地区文化的尊敬、崇尚和爱护。只有在被调查者最终认识和感受到这种调查不仅不会损害他们的根本利益，而且也是一种荣誉之后，他们才有可能主动地与调查者积极配合。

2. 诚挚交往、平等待人，形成融洽的人际关系。

调查者在音乐生活现场工作，一定要真正表现出谦虚的态度和求知精神，切不可处处显示其“优越感”，或以学者、有知识者自居，否则必然加深文化隔

膜，受到各种冷遇，最后导致调查工作失败。许多曾经指导过实地调查的教师对此都深有感触。如文艺学家维诺格拉多娃告诫她的学生说："首先要力求赢得居民的信任和好感"，"实现此点应采取的最牢靠可行的方法就是平等对待调查对象。把他们看得像自己一样。因为城市人的高傲只会引起农民隐晦的讽刺或者使他们沉默不语。"①事实上比这更为糟糕的事情在学术界还时有发生，那就是调查者与被调查者或合作者，因互不信任而情绪逐渐对立，最终导致整个调查工作完全失败，其结果自应当视为是因调查者自身原因而酿造出的一杯苦酒！

①〔俄〕B.E.古谢夫《民间文学实习手册》，中国民间文艺出版社1985年版。

此外，在此还需特别强调，调查者要想在现场获得重要的、宝贵的音乐材料，应当通过自身诚实的劳动和辛勤的工作去获取，那种为了急于取得资料而不择手段、投机取巧的"豪夺式"、"利用式"、"空许愿"之类的做法，是实地调查工作之大忌，切不可为此而丧失科学工作者的职业道德，破坏整个学术界的声誉。

3. 耐心、热情的工作态度和补素、平易的语言交流。

调查者与被调查者之间的文化差异，是一种无可回避的客观存在，调查者缩短这种差距的有效方法，不是去企望和要求对方的思维和行动来迁就自己，而恰恰相反，调查者经常犯的错误是提问时情不自禁地要用上不少音乐专业化名词和科学化术语，或单刀直入地急切提出某些学术性问题，或不时打断对方的谈话和中止对方的歌唱、演奏等等，这些不加克制的举动，不仅会使对方不知所措，甚至还会在无意之中伤害对方的自尊心，使他们过早地关闭了本已敞开的信息大门。正确的做法应当是耐心地观察、询问和启发，使用通俗易懂的语言或幽默的表述方式，甚至学习使用当地的方言俚语去进行交流，从而造成自然、轻松、和谐、亲切的访谈气氛，这样才有可能获得高质量的调查访谈效果。

4. 尊重民族情感和地方习俗。

"入乡随俗"、"客随主便"，是调查者与被调查者之间友好相处的基本准则。调查者所涉地区或民族，常常有许多特殊、奇异的风俗，日常衣食住行也有许多不同于调查者的习惯。这些风俗和习惯，是当地居民传统文化的历史积淀，包含着他们对母体文化无限崇尚的深厚情感。因此，对待这些特有的地方习俗和民族习惯，一是要尊重，二是要随俗，这是彼此之间消除文化隔膜、建立友好关系的另一重要途径。调查者在音乐现场生活和工作，切不可用自身的认识标准和文化准则去对这些习俗妄加品评，或以自身原有习惯不可改变为由，

试图去影响和左右被调查者的习惯。这些，都有可能被视为是一种不尊重当地风俗的行为而影响调查工作的深入开展。

5. 不要滥用被调查者的时间和体力。

在实地调查环境中工作，调查者并不是随时随地都有可能遇到被调查主体社会生活中的自然音乐表演，不少情况是调查者需要针对特定歌手或乐手进行约定的采访，并要求他们专门为调查者演唱、演奏他们的传统音乐作品，或应邀再现演示某一音乐活动过程，在此情况下，被调查者完全是在应邀尽一种神圣的传统文化演示责任，因此这不等于他们可以无限制地受调查者支配和任意摆布。被调查者作为当地的业余民间艺术家，都有自己日常的家庭事务、群体义务和繁忙的生产劳动，调查者一定要珍惜他们的时间和精力，不能使调查工作成为他们希望摆脱的累赘和负担。有的调查者一进入现场就急于想立刻完成调查工作，只考虑自己的日程安排而不关心、体察对方的生活规律、生产程序和体力消耗，其结果是与被调查者的配合越来越被动，被调查者对调查者的工作越来越冷漠，调查者所获资料的数量和效果也愈来愈差，严重的还会造成被调查者见到调查者就回避，而调查者还不知道这是什么原因的僵局。

【原著选读】

文化冲击（译文参考）*

每一位在根本不同的文化中从事田野工作的人类学家都报告说，在田野工作的最初数日乃至数周内，他或她经历了一种我们称之为“文化冲击”的心理状态，不仅研究异国的学者有此感觉，甚至旅游者第一次面对不用英语的海关官员时也会感到脆弱乏力、孤独无援，在美国处于严重残废人之中的田野工作者承认，他们的第一个冲动就是逃离。当一个人脱离他本乡本土的文化和语义系统、发现自己身处其行为和词意对他来说或是变形或全然异己的情形或世界中，就会发生文化冲击。这是日常生活经验的一部分，一旦人们变换工作或移居它处就会发生这类情形。我至今记得很清楚，我与妻子在中西部着手一项工作后不久即迫不及待地寻找其他由纽约迁来的伙伴。然而，对于身处初民之中的田野工作者而言，意义系统的改变，亦即文化系统的改变是完全彻底的。这就是我们在一个蒙德鲁库村庄最初几日的处境。

【原著选读】

来看一下这种境况吧。我们对蒙德鲁库语一窍不通，它是一种图皮家族语言，但与标准图皮语却无法相互交流。已学习了后一种语言有点像学了德语而去英国工作。有少数我们的新邻居讲蹩脚的葡萄牙语，这是巴西的国语，但两小时后我们就明显察觉他们不愿用这种“外国语”交谈。对于他们来说，巴西正如美国——那是他们研究人类学的客人的国土——那样陌生。尽管我们极为窘迫，我们还是能以葡语告诉他们我们的基本要求。在奎因去特鲁迈人地区时，该地区竟无一人懂葡语，他只好指指自己的嘴并跑上去吃和喝来表示他的饥渴。与我们不同，奎因仍属完全孤单之人，他无法与任何人交谈。

文化冲击的主要症状是压抑、退避和失范(anomie)，失范是迪尔凯姆用于描述无规范和来自文化的价值与意义的异化的词汇。如果人们不能理解周围发生的一切，尤其是他知道他听不懂的谈话就是在议论他时，感到压抑是完全正常的，也是可以料想到的反应。除了语言障碍外，刚来到异地的田野工作者还有更迫切需要考虑的问题，他可能担心当天晚上吃什么？吃不吃?绝大多数人类学家去考察地都带着食物，但所有人都不同程度地依赖于当地的鲜肉或鱼以及蔬菜的供应。如果考察地附近即有商店则毫无问题，但亦可能上商店要费几个星期的时间。我们只有两打肉罐头，光吃我们自己的贮备只能维持一个月左右，随之就需主人们给我们提供新鲜食物。作为报酬，我们给他们制成品如衣服、针、剪子、小刀、大砍刀、斧子、鱼钩和玻璃球。但在初来乍到之时，我们不能保证这种交易是否可行，我们对将来的盘算是极为实在的。

另一个当务之急又增添了田野工作者最初的忧虑：人们会让他或她留在那儿吗?极少数人类学家甚至不得不担心他们会受到暴力“欢迎”。我急于要向读者再次保证，与漫画中人类学家成为自愿提供资料者的盘中之菜相反，在该学科的全部历史上只有一位人类学家因其学科而被杀。人类学家一般去已归化的群体中，他们没有像官员、商业剥削者和传教士那种隐匿的动机。初民几乎总是友善地看待外来者，后者为了改变一下就要尊重他们的风俗，希望学习他们的语言。但有些群体受到统治社会的非人虐待以至于他们排斥一切外来者，而一些人类学家又不太识趣从而成为讨厌鬼。当地人一般的反应是有礼貌地敦促人种志学家离开，或者干脆不搭理他。不管怎样，实地旅途的最初几小时或几天是关键性的，而它的不确定性正是文化冲击的主要因素。

---

*〔美〕罗伯特·F.墨菲《文化与社会人类学引论》，王卓君、吕迺基译，商务印书馆1991年版。

三、采集音乐资料的基本原则

民族音乐学工作者进入调查现场，除需要遵循以上若干基本原则，最大限度地消除与被调查者之间可能存在的文化隔膜，以利于调查工作顺利开展之外，在采集资料的指导思想上，也同样有一系列科学原则需要遵循，那就是“客观性”、“准确性”、“完整性”和“持久性”。

1. 客观性

在一个地区或一个民族的社会音乐环境中，其包容的全部音乐材料，在调查者眼前都是作为一种物化的资料形式来显现的，它们既是完全独立于调查者主观因素和个人愿望的一种社会客观存在，同时也是不同于其他地区或其他民族传统音乐构成的一种社会客观存在。因此，调查者在音乐现场不能凭借抽象的定义或主观的判断，先入为主地去进行有关音乐事象的观察和收集，否则所获调查资料很可能会丧失其固有的客观性和科学价值。那种调查者个人先有主观结论，然后照主观结论去找材料；或个人先定框框，然后照框框去寻找套用材料的采集，都是违反科学研究规律和民族音乐学理论原则的做法。对于民族音乐学工作者来说，不唯书、不唯上、不唯我，以客观事实为依据，在调查现场尽量保持清醒的不介入个人“价值判断”的立场，是他开展音乐资料采集工作需要遵循的首要科研准则。

2. 准确性

真实、准确的基础材料，是研究课题成功的基本保证，虚假和似是而非的材料，不仅缺少科学使用价值和研究价值，而且还可能谬误流传并造成新的谬误，使其后的科研工作和受其影响的科研工作蒙受损失。

强调现场音乐资料收集的准确性，其目的就是要突出音乐资料的实证价值，使之能够成为研究问题、说明问题的基本依据和证据。要做到准确地收集音乐资料，在调查现场可以采用下列两种方式来处理所见、所闻的材料：

一是如实、原样、求真地记录，无论是文字记录还是绘图、摄像和记谱，尽量做到不遗漏、不变形、不变味。

二是在现场要抓住机会、不择时机地进行调查材料的真伪验证。其具体验证办法，可采用“重复法”和“核实法”两种方式。

所谓调查材料验证的“重复法”，就是调查者在现场选择不同的被调查主体，重复观察他们操纵的同一音乐事象，或向他们重复询问同一音乐问题，以所得结果是否一致来判断相关调查所获音乐资料的准确程度。

所谓调查材料验证的“核实法”，就是调查者在现场或其他场合向不同的被调查主体，复

述自己所获同一调查资料，以所得结果是否一致来核实这一音乐资料的准确程度。凡是被多数人否定或有不同意见的材料，就要进一步调查、核实，并弄清不确实的因由。未经确认的音乐现场材料因难于判断其研究价值，故不能视为准确的音乐资料来使用。

3. 完整性

民族音乐学资料采集的学术性追求，规定了调查者在音乐现场采访对象的多样性和采集内容的全面性，由此即导引出民族音乐学的相关研究课题采集资料的“完整性”问题。换一种方式说，就是民族音乐学相关研究课题的资料采集，只有采访对象多种多样、采集内容系统全面的资料显示，才具有“质”和“量”的完整性，同时也才具有较高的科学研究价值。

一位进入音乐生活现场调查的民族音乐学工作者，要使自己采集的音乐资料具有较高学术价值，至少应当按下述三个方面的要求，去完善自身的音乐资料采集工作：

其一，在现场既要全面采集，又要重点突出，凡是与音乐事象有关的资料都不要放弃，同时又要注意重点采访群体中最有代表性的优秀歌手、乐手，接触最有代表性的音乐品种和作品。

其二，在现场既要注意音乐直接材料、稀有音乐品种及作品的发现，又不能忽视音乐间接材料、常见音乐品种及作品的搜集。

其三，接触具体音乐事象时，既要将注意力集中于音乐材料的主体部分，又不可忽略音乐材料局部细节的分别观察。

4. 持久性

民族音乐学工作者进入调查现场收集第一手音乐资料，同其他形式的资料收集工作一样，需要有一个长期、持久的艰苦过程，这样才有可能逐步达到研究资料积累的丰富和完善。任何一位民族音乐学调查者，都不可能仅仅通过一次、一事的调查，就能将涉及异地或异民族的音乐研究课题所需丰富的调查资料采集齐全。况且调查者对所涉地区或民族的人文背景和音乐情况，一般也需要有一个逐步加深认识、加深理解的感知过程，因此，一项音乐研究课题的实地调查工作，常常需要反复深入、反复进行，在多次调查中不断总结经验教训，逐步提高调查水平，使资料积累不断丰富、不断更新，最后通过资料“量”的增长去达到研究课题“质”的飞跃。

鲁迅先生曾经说过：“积之十年，总可成一学者。”知识积累的过程与结果如此，科研工作资料收集的过程和结果也是如此。一位民族音乐学工作者，只要遵循科学的调查步骤和原则，持之以恒、锲而不舍地进行实地调查和研究，持久地到音乐生活现场去收集第一手资料，那么积数年之调查研究成果，他终可成为一位有成就的民族音乐学学者。

第五节　音乐资料储存理论及技巧

民族音乐学理论工作者在实地调查中正确处理所获第一手音乐资料，并使之科学地加以储存，是今后相关课题研究全面展开之前的奠基性科研工作，这既是一种理论，亦是一种方法。就实地调查者个人科研课题而言，凡经过全面、系统整理而具有科学价值的实地调查资料，已不是在被动地担任着“为科研服务”的角色，而已成为该项科研课题整体的一个重要组成部分。

现代民族音乐学界实地调查所采用的资料储存形式，较之历史形式已有很大拓展，对象亦趋于复杂。若根据资料储存形态归类，其形式可以概括为“文字资料储存”、“音像资料储存”、“实物资料储存”和“记谱与绘图资料储存”等类型。其中文字资料储存，主要来源于调查者的现场笔记、工作日志以及有关音像资料和实物资料的文字说明；音像资料储存，主要来源于调查现场录音、照相和录像；实物资料储存，主要来源于民间乐谱、乐器、唱本、音乐文物、音乐图片以及与音乐相关的图画、乐舞道具等传承实物；记谱与绘图资料储存，主要来源于现场或根据录音记写的歌曲或乐曲的书面记谱、乐器形象图和形制图描绘、音乐表演或仪式布局图显示以及音乐种类分布图描绘和调查采访路线图描绘等等。

由于民族音乐学实地调查的内容，需触及音乐对象本体的各个侧面和与音乐本体相关的各项背景材料，即使是针对单一音乐事象或单一音乐品目，亦都需要综合运用上述四种形式来储存相关音乐资料，因此本节的重点指向不是群体（或单位）如何各司其职地进行资料储存，而是强调调查者个体（特别是民族音乐学工作者）应当掌握和如何掌握在各种实地调查环境中科学运用资料储存的基本理论、方法和实际操作技巧。

一、现场笔记与工作日志

现场笔记　在实地调查过程中，现场笔记是与音乐观察、音乐访谈过程同步进行的文字记录，它是民族音乐学实地调查工作中最重要的一种文字资料储存方式。凡深入音乐现场调查的民族音乐学工作者，都需要认真做好这一工作，切不可等闲视之。

本节之所以强调这一资料储存方式，是因为调查者深入现场不仅仅是以单纯获取音乐音

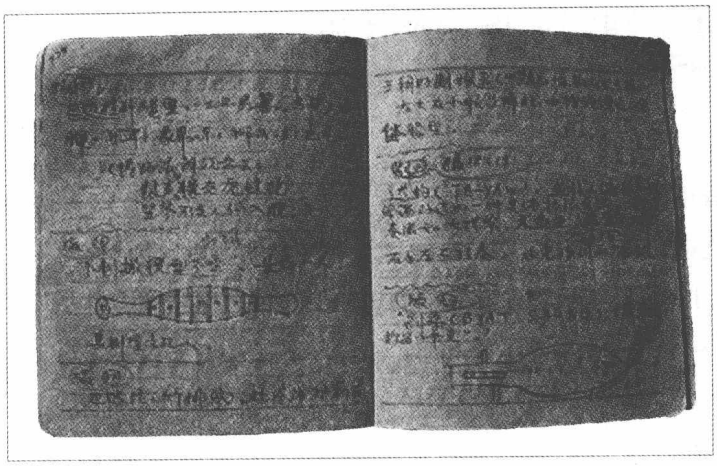


图 28 本书作者缅甸传统音乐调查原始笔记(1983)

响和观察乐器形制为目的，而是既要获取音乐音响、观察乐器形制，又要详尽占有音乐形态、乐器形态与所处文化环境复杂联系的材料，而这些材料对于录音、录像器材来说，一般又是无法保存的，加之任何调查者对所观察和访谈过的复杂内容都难于做到“过目不忘”、“过耳全录”，所以只有在不断反复观察和访谈过程中同时做好文字笔记，才有可能比较全面、准确地再现音乐现场生动的环节和被采访者口述的细致内容(图 28)。特别是音乐事象局内人在音乐现场活动中表现出的情感、心理及蕴涵音乐内容的行为举动等，若不在现场进行同步文字记录，其后随着时间的流逝，这些生动的音乐细节表现就会变得愈来愈模糊，等到后期整理材料、综合分析时，终因难于追忆或完全遗忘，使调查者追悔莫及。

做好音乐现场笔记的基本要领，有下述两点：

一是在内容上要尽可能详尽，应将所观察和了解到的有关音乐事实的全部过程、全部内容和一切细节都记录下来。简言之，就是要做到内容丰富、全面、完整。假如调查者在现场观察的是一次音乐活动，那么，他记录的内容至少应包括下述六个方面：

1. 音乐活动背景；

2. 音乐活动过程；

3. 参与活动人物及其表现；

4. 音乐表演品种、作品及其技能；

5. 表演过程中使用的实物；

6. 音乐活动及其音乐作品的意义、功能等。

二是切忌凭个人好恶、主观评价去取舍、修改所见音乐事象和相关内容，即便是遇到一时难于理解的现象或没有弄懂的音乐内容和某些民间词汇，记录者也不要急于求成想当然地用自己的理解去替代。简言之，也就是在内容丰富、全面、完整的基础上，还要做到客观、准确、真实。“无论做哪门学问，总须以

别伪求真为基本工作”[1]；“决不允许杜撰，不能让事实去迁就一定的概念”。[2]正确的做法应当是再做进一步地观察和访问，直到准确无误地将材料记录下来为止。倘若经过努力仍难以达到目的，则应注明存疑而待考释。

①《梁启超论清学史二种》，复旦大学出版社1985年版。

②〔俄〕B.E.古谢夫《民间文学实习手册》，夏宇继译，中国民间文艺出版社1985年版。

现场笔记在事后应当尽快加以整理，这是因为“趁热打铁”尽快整理能够较清晰地联系起现场环境而将所记内容整理得规范、系统。干净利索、“眉清目秀”的现场笔记材料，可以为日后的资料核实、分类以及撰写调查报告和专题论文写作，带来相当大的便利。整理现场笔记的时间，最好定在音乐事象观察结束或人物访谈结束至离开现场的这一时间段内，这是因为调查者若发现笔记还有遗漏或问题尚未记录清楚，因其仍在现场，故还未失去“亡羊补牢”的机会，倘若调查者离开实地、时过境迁之后才考虑整理现场笔记，此时即使发现问题，亦因鞭长莫及而难以弥补。

工作日志　亦称“工作日记”，即调查者针对自身一天调查工作经历所作的客观记述。

民族音乐学工作者深入现场调查，一般少则几日，多则逾月，他要接触若干音乐对象，完成若干资料储存，在这些工作进行过程中，因现实音乐生活强烈感染还可能相应产生许多新颖断想和思辨性的认识，因此每日工作结束后即对当天调查进度和所遇各类与工作相关的问题加以记录，亦是调查中一项不可缺少的程序。如果说现场笔记是“被调查对象本体和背景内容实录”的话，那么工作日志就是“调查者工作经历和思想反映实录”了。

反映调查者当日工作状况的日志，在记述内容上要避免漫无边际的繁琐搜罗和脱离实践的空泛遐想。主次分明、重点突出和有的放矢，是写好工作日志的基本原则。日志内容范围应当从两个主要方面来加以考虑：

一是注意纪实性内容。纪实性内容主要包括调查者当日经历的现场工作环境、采集内容的简洁提要、工作程序和进行步骤、接触人物、调查进度以及所得所失等基本情况。

二是把握认识性内容。认识性内容主要包括调查者自身对当日工作的评估、对资料科学完整性的初步判断，以及由现场音乐环境所引发出的感觉和想法、连续接触现场音乐材料而初次萌动的见解和观点等等。

工作日志是现场笔记的重要补充和内容延伸，兼有资料性和思辨性的双重特征。其中，属于当日的纪实性内容，既可成为次日更好开展工作的参考，又

可在整个调查工作结束之后作为全部的、延续数日的调查活动的一环，使调查内容和经历能够日复一日地连贯起来，成为往后撰写调查报告和专题论文的资料依据。属于当日的认识性内容，虽然是调查者的主观判断，并具有感性和思辨色彩，但因为是身临其境、联系现场实际音乐生活的有感而发，具有“打破感官事物的锁链而进到超越感官界的飞跃”[①]特征，因而常常可能具有难能可贵的理论闪光。无论何种性质的实地调查，实施者都“应当结合自己的体验和考察，对它做出合乎实际的科学解释，应有自己的认识和理解”[②]，这种在音乐调查现场产生于动态音乐事实观察基础之上并有所升华的认识性内容，在日后案头资料梳理和课题研究工作中，往往可能成为树立某些科学见解和新颖观点的理论先导。

①黑格尔《小逻辑》，商务印书馆1982年版。

②吕洪年《重视民俗调查的历史经验》，张紫晨编《民俗调查与研究》文集收，河北人民出版社1988年版。

二、录音、照相和录像

录音 录音机的普及和现代录音技术的发展，为民族音乐学工作者储存现场采集的音乐资料带来极大的方便。20世纪80年代前的中国民族民间音乐学工作者的实地调查，绝大多数还不具备个人携带轻便式录音设备进入调查现场进行采录的条件，当时多采用与现场调查同步进行的耳听手记方式，这自然不具有保持音乐原生面貌特征的音响资料储存形式，从严格意义上讲，这是一种不完全的音乐记录资料。

现场录音之所以重要和必须，首先是因为可以较长时间地储存民间歌手、乐手当时演唱、演奏的音响，它是调查者日后记谱的原始依据。其次是任何形式的书面记谱都不可能包容和再现原生音响的全部内容，特别是原生音响所表现出的音质、音色、风格等因素，记谱者一时很难准确地进行书面化文字显示。调查研究者要想深入理解、认识和把握音乐作品的特征和本质，最终还是需要反复聆听相关音响资料，所以，现场录音资料储存又是配合相应记谱材料进而再用于音乐本体研究的原始依据（图29）。

图29 桂湘粤交界瑶区民歌调查现场录音（音乐研究所，1984，右起第四人为本书作者）

调查者在现场进行录音操作，首先需要掌握一般录音技术以确保录音音响质量的纯真、清晰，此为基本常识，不在此赘述。这里需要强调的则是在现场录音时最容易忽略的几个专业性问题：

1. 曲目之前，应先录制标准音高，以此为参照，便于确定所录曲目音响的调性和调式。接着录制曲名、演唱或演奏者称呼，除由调查者本人用普通话口述外，最好再请当地居民或歌手、乐手用当地语言和习惯性称呼重述一次，这样可以保留所录音乐曲目的原生称谓，这一点很容易被一般调查者和录音师忽视。

2. 录制器乐曲曲目时，需要在乐曲之前录入乐器演奏的基本音阶以及管乐器的筒音，或弦乐器的各弦定音。多件乐器组合演奏的曲目除完整录制一次组合音响外，在可能的条件下还需要分别对其中每件乐器的演奏进行录音，以备日后分声部记谱时有每件乐器的单声音响作为对证和参考。

3. 录制歌曲曲目时，当完整录制一曲之后，还应当接着录制一遍由歌唱者本人用所唱语言和中等速度诵念的歌词，以供日后记谱时参考。

4. 对所录音响磁带或数码音响文件应及时编号，并在磁带或文件上标记所录音响目次，再填写或输入录音曲目和内容登记表一式两份，其中一份留作日后梳理资料和研究备用，另一份附于所录音响磁带盒内或电脑文件中存档。

照相　照相是获取音乐静态形象和内容的一种资料储存方式，特别是乐器、音乐文物、演唱或演奏姿态、音乐表演场面或环境等，最适宜用此方式做静态形象资料储存。

音乐静态形象资料储存之所以在实地调查中愈来愈受重视，其原因是调查者已充分认识到对客观音乐实物或现场情况所进行的文字描述，即使非常认真、详尽，但仍不可能直观再现音乐实物或现场情况的生动外貌。尽管有的调查报告和研究论文对所涉乐器形制、实物形象或音乐环境花费较多笔墨去加以描述，但终因缺少具体实物照片和实景照片而使读者难于依据文字描述直接捕捉和再现该乐器或音乐环境的具体形象。因此，文字描述与实物、实景照片相配合的资料采集，是再现乐器和音乐现实景观以利于调查者整理资料和分析研究的最佳资料储存方式之一。

在实地调查现场用照相方式储存音乐资料，除需掌握一般照相技巧和用光要求之外，下述几项专业性细节应予以重视：

1. 音乐现场实景要分别从不同角度拍摄全景和特写，注意将与音乐相关的人物、表演所用乐器或道具置于中心或重要位置。

2. 乐器和音乐实物需从正面、侧面和背面三种角度拍摄，背景要单纯、干净，其中一幅要保

留可以精确判断音乐实物度量大小的标记，如将一个标准尺放在不影响实物画面形象的位置上一并摄入镜头，这样可以使任何人观察照片就能根据所示度量比例判断出该实物体积的大小。

3. 乐器演奏既要拍摄人物演奏时的总体形象和姿态，又要拍摄细部（如管乐演奏的口形、弦乐演奏时两手操作的姿势）和特殊的部件、纹饰和饰品。

4. 同一音乐对象应尽可能使用黑白和彩色两种胶卷拍摄，数码相机拍摄要设置为高倍像素，以备后期资料分析和为调查研究报告公开发表提供不同要求的照片底版。

5. 对所拍摄对象要逐一编号并对内容加以说明。每拍摄一幅图像，填一份“摄像记录表”（数码相机则需要输入相关图像内容说明），以备整理资料和研究之用。编号、图像与说明相互对应，避免错乱、张冠李戴。

录像 录像是近二十年来迅速兴起的一种储存现场资料的高科技技术，它可以连续、动态地记录音乐现场表演全过程和相关环境，具有其他资料储存形式所不具备的动态的、音像合一的功能，近年来已成为民族音乐学和相关人文学科如民族学、文化人类学、社会学等资料储存的现代化手段。经整理和编辑的预先有专门拍摄设计的民间音乐录像资料，可以成为一种新兴的民族音乐学研究成果——“影视音乐志”（参见本书第六章第一节）。录像所获音乐资料，亦需要制作磁带内容或电脑文件登记表，其内容至少要包括录制时间、地点、总体内容描述和分镜头内容描述等。

录像资料储存虽然科学、完整，并具有动态再现音乐活动过程原生面貌的特点，但它并不能取代或排斥单纯录音和静态照相资料的储存形式，因为调查者根据录像资料去转制音响或转制静态照片，不仅需要增加资料处理工作的程序和难度，而且转制出的音响和照片，不易达到现场单纯录音和照相那样的最佳效果。此种资料储存方式的最佳方案设计，应当是将录像与上述两种音、像资料储存方式相结合，互为对照、相互补充。

三、实物收集

在调查现场收集音乐实物，不仅是民族音乐学实地调查的一种资料储存方式，可以成为日后科研工作可能采用的实物资料，从更广阔的文化意义而言，它同时还是一种发掘和保护优秀民间艺术作品和历史文物的重要文化工作，特别是对于当下已经开展起来的“非物质文化遗产保护”工作来说，这种“有形”的音乐实物更具有特殊的文化价值和学术意义。因此，任何可能获得音乐实物的机会都不要轻易放过。

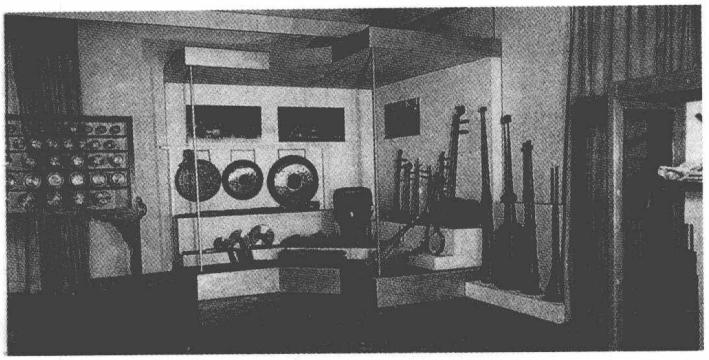


图 30　中国艺术研究院音乐研究所部分音乐实物陈列

实地调查者对在现场收集到的音乐实物，应按不同品目进行分类编排，如分为乐器、乐谱和唱本、书籍和图画、乐舞俑和乐舞石刻拓片、乐舞道具和服饰等。每件实物都要编号，并用文字详细说明收集时间、地点、来源、产生年代、用途、原保存者情况等。实物编号与相关文字说明的编号要统一，以免发生混乱而失去保存意义。文字说明一般可采用填写“实物登记表”的形式分类储存，这样有利于日后的资料整理和研究分析，也有利于今后在条件成熟后使之成为“音乐博物馆”相关藏品，为广大群众的音乐文化鉴赏服务(图 30)。

民族音乐学工作者在现场收集音乐实物，务必要注意使用正确的收集方法。以下两点，要予以充分注意：

一是要树立崇高的道德风范，尊重实物拥有者或单位的正当权利，在他们明确调查者收集实物的科学研究意义和目的之后自愿提供时，调查者方可接受或征收，切不可勉强，更不可使用不正当手段去攫取。

二是要酌情付与原实物拥有者一定报酬或馈赠具有纪念意义的物品作为回报，以此增强相互间的友谊，创造友好合作气氛，保证今后实地调查工作的顺利进行。

事实上自开展民族民间音乐“集成志”以来，各省、市民族民间音乐集成志办公室大都不同数量地收集到各种类型的音乐实物，这些音乐实物对各省市相关音乐集成和志述的完成，都起到了不可忽视的科研作用。

四、记谱、译谱和绘图

实地调查所获音乐音响资料，若要转化为书面乐谱资料形式加以储存和作为文本材料时，唯一途径就是根据已获录音音响去进行记谱使之成为乐谱文本。民族音乐学发展至现代，由于录音器材的进步和录音技术的普及，已为

根据录音音响去反复记写曲谱的案头工作带来极大方便，因此，应当充分利用这一条件，在记写之前反复聆听录音，在对音响的音乐风格、形态结构特征、唱奏表演特色等有一定认识和理解之后，再开始正式记谱，这样容易做到记录细致、准确而更接近原貌。中国民族音乐学者当下记录民间音乐的谱式，一般采用简谱和五线谱。

1. 记谱过程应遵循的基本原则

由于各民族或各地方传统音乐具有较突出的民族性和地方性，因此，除使用国际通用记谱符号或本民族所创通用记谱符号去记录所涉音乐音响资料外，还可能因为某些音响资料中出现的特殊音响细节而不得不创用新符号才能准确地使音响细节书面化。创用任何一种不曾通用的音乐谱面新符号，都应当符合以下几点规范：

其一，新符号应当尽量与国际通用记谱符号或本民族已创通用记谱符号相联系和统一，使其成为某一通用音乐符号“家族”中一个有“血缘关系”的符号成员。

其二，新符号形象应尽量简洁而有个性，并具备易写、易记、易理解的特征。

其三，新符号的含义需在曲谱记录完毕之后用准确而简练的文字加以说明，使视谱者能迅速理解和把握其演唱或演奏要领。例如，国际通用符号上波音“∽”，表示某音向上快速作大二度（或小二度）音程波动，倘若音响资料中出现一个特殊的上波音（假定本音为 C），其波动音程幅度经测定达纯四度，那么，此波音符号即可联系国际通用符号原形而记写为“(F∽)”或“(f∽)”，以表示此音向上波动幅度达纯四度而至 F 音。再如，中国云南佤族使用一种只用一条弦发音的擦弦乐器“一胡”，它常常可以奇妙地奏出一个比空弦定音还要低半音或全音的音来。经考察，奏者使用的是一种极为特殊的压杆奏法，即用持琴的左手将竹片制成的琴杆向右着力压弯，使琴弦张力骤然松弛，同时右手持弓擦弦，随即获得一个更低的空弦音。被记录的一胡曲谱，若不创用新符号对这一特殊演奏方法予以标记和加文字说明，在曲谱中出现比原空弦定音更低的音，会使不知情的读谱者感到莫明其妙，还以为是乐谱记写的错误。因此，记谱者在此音上方标记出一个新创演奏技法符号“+→”，表示此音是左手着力使琴杆向右弯曲后产生的降低空弦音，同时在曲谱后对此符号加以注释。[1]我以为针对云南佤族特殊乐器“一胡”新创的这一演奏技法符号，其形象及含义具有简洁、易写、易记和便于理解的特征，符合前述所列新创符号的基本原则。

①伍国栋《中国少数民族传统乐器独奏曲选》（中），人民音乐出版社 1994 版。

2. 基本乐谱类型

当代民族音乐学工作者根据传统音乐不同种类音响资料所进行的书面记谱，其乐谱类型主要有歌曲谱（含合唱谱和齐唱、独唱谱）、管弦乐谱（含合奏谱和独奏谱）、打击乐谱（主要为合奏谱）三种类型。这三种谱型的一般性记谱法，已众所周知，故不赘述。以下仅就各谱式中易被忽视且又必须强调的事项，略作论述：

① 歌曲谱　歌曲谱通常由曲调与唱词对应结合而成。但在中国，就各民族非汉语歌唱的少数民族民歌记谱而言，无论是用简谱还是五线谱，与曲调对应的歌词记写，一般还要同时记写该民族语言原词（无本民族文字者无此项）、国际音标记音（语音）、汉语字译（直译）、汉语意译（配歌）等四行或三行不同形态的书面文字。字译一项（亦称“直译”），即按歌唱者民族语言单字音节一字一字用汉语直译，原封不动地保持歌词民族语言的本来语法结构；意译（亦称“配歌”）即在不改变原意并尽量不损害原歌词韵律的情况下，使用通用文字的顺畅表达方式与曲调对应。如下例云南红河地区哈尼族民歌（哈巴）《讲故事》的记谱：

讲　故　事①

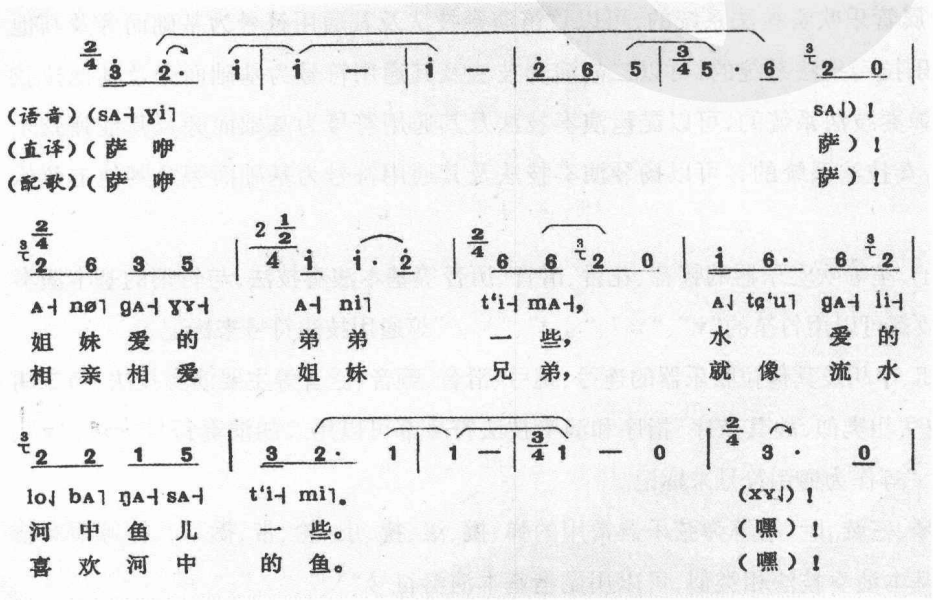
1＝D　2/4 3/4 2½/4 3/8

♩＝114　富有激情地

(1)2 3 5 6 1̇ 2̇ 3̇

红河县　宝华

哈尼族（青尼）



①选自李元庆编《中国云南红河哈尼族民歌》，云南民族出版社1995年版。

无论何种民间歌曲，书面记写唱词应视情况作如下处理：唱词中包含衬字、衬词或衬句的，应严格予以区分。通常采用的方法是将已确认的衬字、衬词和衬句用括号括入，使之与无括号的实词有所区别（如上例《讲故事》），这样便于分析、研究。其次是唱词中出现的特殊字词和难懂字词，应在字后加注音，在曲后加文字注释。

② **管弦乐谱** 含独奏曲谱和合奏曲谱两种，如果调查者需将所采集的器乐曲音响转化为书面谱式加以储存，除需要遵循一般记谱法规格外，还应尽可能详细、准确、系统地使用各类乐器特有的演奏技法符号，这是器乐曲目书面化后独有的形态显示特点和音乐风格内涵符号化之所在。严格地说，没有演奏技法符号标记的器乐曲谱（特别是独奏曲谱），是不完整、欠准确的音乐书面资料。

世界各国诸民族的民间乐器种类繁多，奏法各异，仅中国各民族的民间管乐器和弦乐器就有数百种之多，演奏技法亦相当复杂，所以要掌握各类乐器的演奏技法并熟练地使用相应符号记谱，是比较困难的。但是，这并不能成为器乐曲记谱可以不使用或不详细标记演奏技巧符号的借口。事实上，只要我们将各类民间乐器演奏技法划分为几个系统，在每一系统中择一个代表乐器的演奏技法熟悉之，并掌握与它通用的相关演奏技法符号，举一反三，从而完成各种器乐曲记谱中的演奏技法符号标记，则是完全可能做到的。因为同系统乐器在演奏技法上往往具有相似特征，其演奏符号亦可相互通用、借鉴。

以中国各民族传统乐器为例，数百种管乐器和弦乐器在演奏技法上不外乎可以划分为管乐吹奏技法系统、弦乐拉（擦）奏技法系统、弦乐弹奏技法系统和弦乐击奏技法系统四大类。其中属管乐吹奏技法系统的，可以竹笛演奏技法及其通用符号为基础而旁及其他管乐器；属弦乐拉奏技法系统的，可以二胡演奏技法及其通用符号为基础而旁及其他拉弦乐器；属弦乐弹奏技法系统的，可以琵琶演奏技法及其通用符号为基础而旁及其他弹弦乐器；属弦乐击奏技法系统的，可以扬琴演奏技法及其通用符号为基础而旁及其他击弦乐器。例如：

唢呐、管子、笙等吹奏乐器的顿音、花舌、滑音、历音等基本演奏技法，与竹笛的基本演奏技法相类似，故都可以用竹笛的“▼”、“*”、“↘↗”、“\ /”等通用技法符号来标记。

高胡、板胡、中胡及其他拉弦乐器的连弓、跳弓、滑音、颤音、泛音等主要演奏技法，与二胡的基本演奏技法相类似，故其弦序、指序和演奏技法符号都可以用二胡演奏符号“⌒”、“▼”、“↗↘”、“tr”、“○”等作为通用符号来标记。

柳琴、月琴、三弦、阮、筝等弹弦乐器常用的弹、挑、滚、拂、山、轮、带、擞、勾、抹等演奏技法，与琵琶的基本演奏技法相类似，可以用琵琶基本演奏符号“\”、“/”、“≡”、“⁓”、“⁓”、

“*”、“c ”、“ɔ ”、“（ ”、“ ）”等作为通用符号来标记。

据此原则，记谱者即使记录的是一种特殊乐器的演奏音响，只要依据演奏技法性质将其归为某类技法系统，然后再以此技法系统中代表乐器的演奏技法符号来加以标记，即不会大错。倘若某种乐器有特殊的演奏技法，亦可以此系统中相近符号作为基础去考虑创用新的符号。

前述四类演奏技法系统中，除弦乐器的击奏技法系统之外，其余三种若分别再做进一步分类，则又可划分出两种演奏技法类型，即管乐吹奏技法系统的口上（含呼吸）技法和双手指法；弦乐拉奏技法系统的指法和弓法；弦乐弹奏技法系统的指法和弹法。记谱者可在确认乐器演奏音响技法系统所属之后，再将其技法依上述标准细分，即可准确、迅速地选定合适的技法符号进行标记，这是提高记谱质量和效率的有效方法和途径。

现代记谱者采用的管弦乐谱式，最普遍的也是简谱和五线谱，但某些民族的地方乐种或独奏音乐，由于历史文化积淀，早已形成并一直在应用的是与简谱和五线谱完全不同的传统谱式（如中国古琴所使用的减字谱和潮州音乐所使用的二四谱等），故记谱者在记录此类器乐演奏音响资料时，还应事先了解和熟悉这类谱式。若记谱者已具备使用这种特殊传统谱式去记写相关音响资料的能力，最好还要学会使用通用谱式（简谱或五线谱）去记写，这样，同一音乐音响资料有传统的和现代的两种谱式对应参照，更符合当代民族音乐学音响资料书面化储存的记谱要求。

③ 打击乐谱　打击乐谱中常见和常用的是合奏谱。由于打击乐器包含旋律型打击乐器和节奏型打击乐器，而旋律型打击乐器的记谱一般都使用与管弦乐器相同的记谱法，因此，本节所述主要针对节奏型打击乐器而言。

尽管世界各民族记录打击乐器音响资料的谱式不完全一致，但谱式主要记写打击乐器演奏节奏形态和技法操作这两部分内容则无可置疑。西欧古典音乐中打击乐器谱式属于五线谱系统的单线节奏型显示，而中国民间音乐从古至今使用的打击乐器谱式则是状声文字锣鼓谱。

状声文字锣鼓谱是民间乐手口念“锣鼓经”的书面化形式。“锣鼓经”，即乐师依据各种打击乐器形制、音响效果和奏法特点，用汉语状声字口中念出声来代替乐器和奏法，以规定节奏形态并再现实际演奏音响的一种口谱法。如苏南十番锣鼓《十八六四二》：

十八六四二（片段）

（一变） 吴县 常熟

♩=116

单 皮 | 3/4 0 0 0 | 4/4 0 0 0 0X | 3/4 XXXX XXXX X 0X | 4/4 XX XXX XXX X0 |

戏 锣 | 3/4 0 0 0 | 4/4 0 0 0 0 | 3/4 X X X | 4/4 XX 0X 0X X0 |

小齐钹 | 3/4 X X X | 4/4 0X 0X 0X X | 3/4 X X X | 4/4 X X X X0 |

大齐钹 | 3/4 0 0 0 | 4/4 0 0 0 0 | 3/4 X X X | 4/4 0 X 0 X0 |

大 锣 | 3/4 0 0 0 | 4/4 0 0 0 0 | 3/4 X X X | 4/4 XX 0X 0X X0 |

锣鼓经 | 3/4 妻 妻 妻 | 4/4 妻妻 一妻 一妻妻 | 3/4 丈 丈 丈 | 4/4 丈丈 一丈 一令 丈0 |

| 1/4 0 | 4/4 0 0 0 0X | 1/4 X 0X | 4/4 X X X XX XXX X 0 |

| 1/4 X | 4/4 X X X·X 0X X | 1/4 X | 4/4 X X 0 X 0 X X 0 |

| 1/4 0 | 4/4 0 0 0 0 | 1/4 X | 4/4 X X X X 0 |

| 1/4 0 | 4/4 0 0 0 0 | 1/4 X | 4/4 0 X 0 X 0 |

| 1/4 0 | 4/4 0 0 0 0 | 1/4 X | 4/4 X X 0 X 0 X X 0 |

| 1/4 内 | 4/4 内 内 内·内 一内 内 | 1/4 丈 | 4/4 丈 丈 一 丈 一 令 丈 0 |

此锣鼓谱以节奏单位数命名，如前四小节，每两小节出现十个单位节奏，此为“十”；其下四小节，每两小节出现八个单位节奏，此为“八”；其下类推，直至每两小节出现两个单位节奏

为止，故称为“十八六四二”。最下面一行谱，即为“锣鼓经”，它与以上五种打击乐器（各用单行节奏谱记写）合奏谱对应，表示它是以上五种打击乐器合奏实际音响效果的口谱模拟。

如今，中国打击乐谱式除可以使用国际通用的简谱和五线谱系统的单线节奏显示法来记谱外，已将状声文字简化为拉丁字母（即以状声文字的拉丁字母拼音的第一个字母代替乐器及其音响），使用上更为简便。由于中国各类器乐乐种流传地域内乐师所操口语有方言发音的差异，他们的状声文字各有不同，故记谱者应依照乐师口念字音来确定代表各种打击乐器的状声文字和字母拼音，以使记谱与乐师口念锣鼓经原貌相吻合。

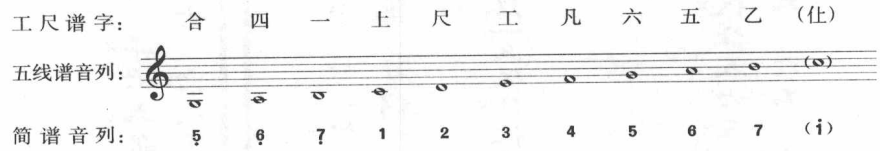
3. 工尺谱翻译

在汉族地区进行民间音乐调查，常常可以发现或收集到记写当地民间歌曲或乐曲的工尺谱。如果收集到有研究价值的此类乐谱，调查者应当将之翻译成简谱或五线谱加以储存备用。

工尺谱是中国15世纪以来在传统音乐实践和传承过程中产生的一种以“工”、“尺”等汉字来表示传统音乐音阶音级和以“板眼”方式来标记节拍节奏的传统音乐谱式。工尺谱的历史渊源，可追溯至唐代的燕乐半字谱，后经宋代俗字谱、管色应指谱、管色指法谱等的演进，于明代时在中国传统音乐实践中得到普及，并一直沿用到近代。

中国清代以来的民歌、戏曲唱腔和器乐乐种曲目，有不少用工尺谱记写、抄写的书面形式在民间广泛传承和传播，迄今大多被视为是中国传统音乐研究最为重要的一部分涉及音乐本体的资料。其中，民歌类的《借去馆小唱》（1818）、《小慧集》（1821）；器乐类的《弦索备考》（1814）、《南北派十三套大曲琵琶谱》（1895）；戏曲类的《九宫大成南北词宫谱》（1746）、《遏云阁曲谱》（1870）等，都是很有影响的工尺谱版本。

明清以来的工尺谱，共用十个汉字来代表十个不同音高的音级，此十个谱字，即“合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙”。这些谱字音级，若以“上”字为C音，由低到高依次排列，与简谱和五线谱相同的音列，可以对应如下：



其中“上、尺、工、凡、六、五、乙”是基础七音；低于此七音的“合”字是“六”字的低八度写法；“四”字是“五”字的低八度写法；“一”字是“乙”字的低八度写法。

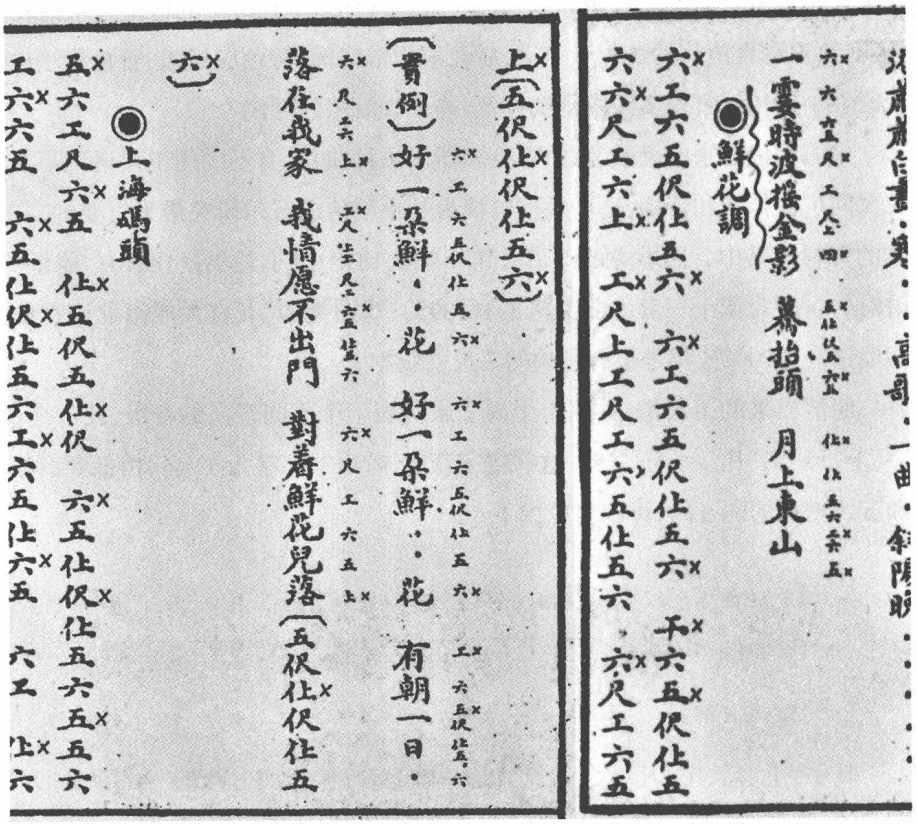
如果发现基础七音谱字的最末一划之尾，有向下一撇的写法，说明这是一个低于此基础音八度的音；有向下两撇的写法，说明这是一个低于此基础音两个八度的音。如“上̸”字是“上”

字的低八度音；“上⸍”是“上”字低两个八度的音。

如果发现基础七音谱字的左边加有“亻”旁或在最末一划之尾有向上一挑的写法，说明这是一个高于此基础音八度的音；左边加有“彳”旁或在最末一划之尾有向上两挑的写法，说明这是一个高于此基础音两个八度的音。如“仩”字或“上”字，是“上”字的高八度音；“往”字或“上⸍”字，是“上”字高两个八度的音。

工尺谱的板眼节奏标记，在民间还不十分统一。常见的是用“○”或“×”或“、”等符号，点写在工尺谱字右边，以示基本板眼节奏规律。如下面这首工尺谱江南时调小曲《鲜花调》（即今江南小调《茉莉花》之同曲变体）[1]，出自1921年刊行的《小曲工尺谱》，歌曲采用竖写方式，歌词右旁逐字对应工尺谱，全曲用符号“×”标明基本板眼节奏规律：

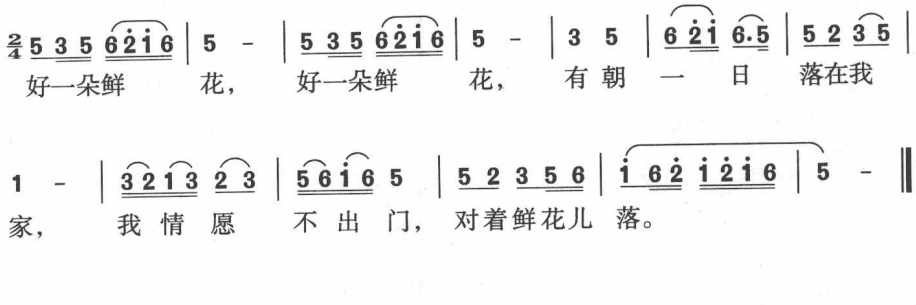
①选自怡情轩主江天一编《小曲工尺谱》，上海世界书局1921年版。



将此工尺谱翻译为简谱，即成下列曲谱：

鲜　花　调

选自《小曲工尺谱》(1921)
伍国栋译谱



4. 绘　图

在民族音乐学实地调查和案头资料整理过程中，绘图是使所获音乐实物形象、形制结构书面形象化和音乐种类、乐器流传地域位置及空间分布状况图式化的重要手段之一。对音乐实物进行拍照固然可取，但它再现的仅仅是音乐实物的外部平面形象，无法显示其立体形制的内部构造，要形象地再现音乐种类、乐器在流传地域内的空间位置和分布状况，也非绘图莫属。遗憾的是，我国民族音乐学工作者在实地调查和研究工作中，亲自进行此项资料储存操作实践的人还不多见，达到一定标准者则更少，一般都习惯依赖出版部门或他人代其绘图。至于在音乐院校开设的民族音乐学基础理论课教学中向学员传授相关绘图理论和技能，并进行实际绘图操作实践，似乎还是一个陌生课题。我以为，请他人为之代绘音乐实物图像本无可非议，但这不能长期成为民族音乐学研究和民族音乐学基础理论教育可以不必掌握绘图技能的一种借口。从学科基础理论和方法建设考虑，对学员进行此项技能训练，强调民族音乐学者通过实践掌握相关绘图技能，既是完善学习者自身知识技能结构和提高资料储存质量和效率的一个有效途径，同时也是民族音乐学学科自身应用性技能内容构建的一种具体举措。此可与历史学中的考古学理论与方法相对应来认识：考古绘图作为一门应用型课程，早已成为考古学学科和专业构成中必修的技能课程之一。

民族音乐学实地调查研究中最常见的音乐实物绘图，有线描形象图和线描形制图两种。被绘对象，主要是调查所获所见乐器或音乐文物。下面，以两件民间乐器和一件古代乐器为例，对这两种绘图方式的功能及方法，做必要的论述。

① 线描形象图　线描形象图是以书面图画形式来获得乐器整体清晰的形象轮廓，以补充

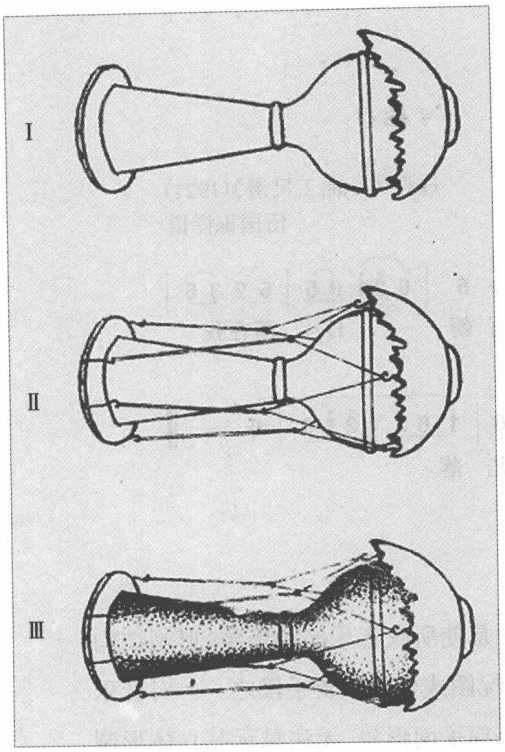


图 31 线描形象图绘制步骤

①本节绘图，除图 32、34 外，其余均由本书作者绘制。

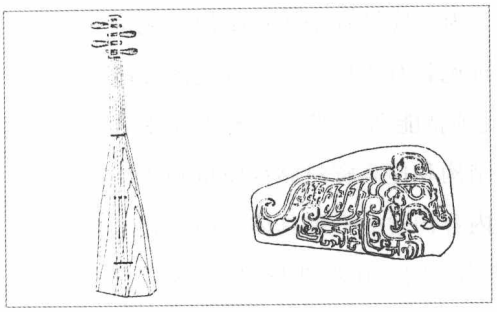


图 32 达比亚(左)和虎纹石磬(右)原图

实物照片或取代实物照片，并作为乐器外观形象资料来储存或作为调查报告和研究论文插图来使用的一种图式化手段。

线描形象图较之照片更简洁、更清晰，特别是描绘一些乐器局部的结构外观（像管乐器的发音部位、音孔形状和位置；弦乐器的弦轴部位、弦线张法和数量、音品位置和数量等），都可删繁就简、刻意描绘而显得明晰可辨。所绘图像作为资料在使用上更为方便，具有便于排印和排印成本低廉的优点。

线描形象图绘制，可以中国广西壮族的打击乐器蜂鼓为例，按下列具体步骤进行：

首先从结构上将此乐器分为三部分：陶瓷鼓腔、皮质鼓面、组络线弦。先用铅笔轻轻绘出乐器主体结构和附件的外沿轮廓，然后再描绘外沿轮廓之内的细部轮廓，在确认形象、比例准确之后，用绘图笔（亦可用粗尖钢笔代替）借助绘图板以较粗黑色线条勾画出外沿轮廓（如图 31-Ⅰ）[①]。

其后，再用绘图笔（或细尖钢笔）借用绘图板以较细黑色线条勾画出外沿轮廓内部的细部纹饰或所附部件（如图 31-Ⅱ）。若主体结构需要表现出质感，木、竹实体者可用线条体现明暗；陶质、金属实体者可用墨点体现明暗，愈暗则点线愈浓密，愈明则点线愈稀淡（图 31-Ⅲ）。

又如，描绘中国云南怒族弹奏乐器达比亚和古代文物打击乐器虎纹石磬的图（图 32），从总体上看，此图中的两图并无大错，但若作为民族音乐学实物形象资料储存，则不太理想。其中，达比亚图的弦线与实体轮廓描绘所用线条粗细相同，二者混淆不清，在指板部分表现尤其明显；其次是面板木纹线条亦略粗实了一些，完全可以再“虚”一点。而另一幅虎纹石磬图，主体外沿轮廓线条细于轮廓内部纹饰线条，有虚实错位之感，在视觉上易造成局部代替整体的错觉。若按

前述粗细线条处理原则和方法，对此两图予以重绘（图 33），如图所示，图像的立体感有所增强，其效果显然有了一些好转。

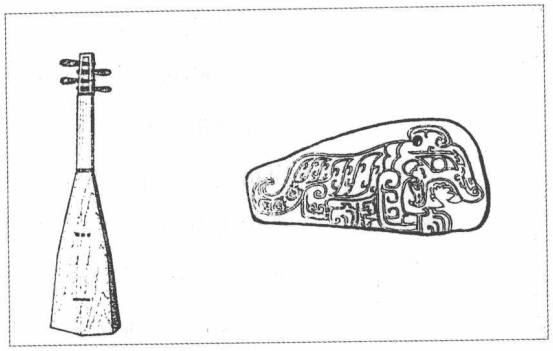


图 33　达比亚（左）和虎纹石磬（右）修改图

② 线描形制图　线描形制图是以书面图画形象来显示乐器形制结构各部位的比例长短数据、衔接和组合特征以及必要的主体透视和隐蔽的内部结构，使之成为调查日志所记乐器形制文字资料相对应的直观形象资料。

线描形制图具有分解性和多维视角特点，这是照片和单纯线描形象图都难以表现的优点，故常为调查报告和音乐志中的乐器志描述所采用，更是乐器工艺学制图的主要绘制方式。

学习线描形制图绘制，可以按下述方法和步骤进行：

先照前述线描形象图的方法和步骤，绘出所涉乐器的正面、侧面或背面图（可略去装饰性纹饰和显示质地和明暗的线描和点描），然后，用透视方法用稍细的虚线绘出隐蔽部位轮廓，再以厘米为单位标记出立方形部位的三面长短比例数据和圆筒形部位的长度和直径（包括内径和外径）。

其下以中国云南白族弹奏乐器小三弦为例作线描形制图（图 34，采自《白族音乐志》，李汉杰绘）。图中所示小三弦结构长短比例数据为：

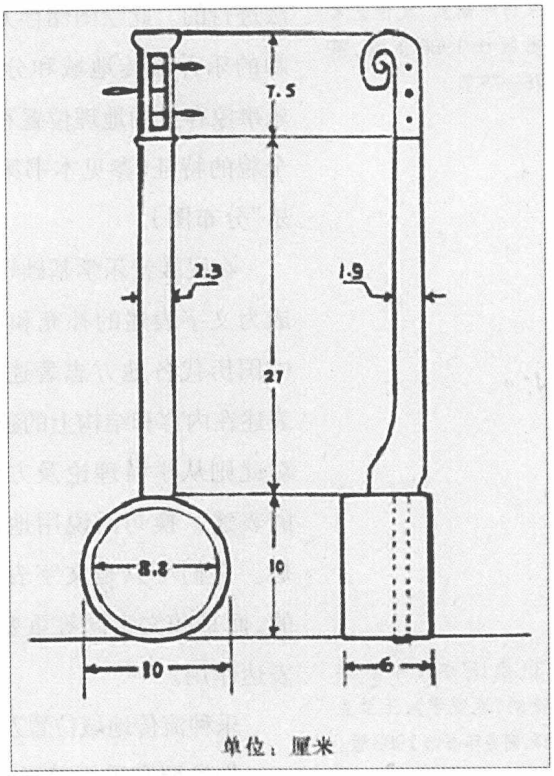


图 34　白族小三弦形制图

柱体上部弯头和弦槽长 7.5 厘米；

中部指板长 27 厘米、宽 2.3 厘米、厚 1.9 厘米；

圆形空鸣体部位内径 8.8 厘米、外径 10 厘米、筒长 6 厘米；

柱体从音箱上方插入，插入部分因属隐蔽部位故用虚线表示，长度略大于音箱直径。

全图有正面图与侧面图相互对应，有立体感和空间感，结构度量大小清晰可辨，原书附有制作材料标记。若据此形制图仿制，有心的读者和研究者可以

准确地制作出这一乐器来。

结构较为复杂的乐器，一般常由多个部件插接而成，故所绘形制图除有一幅完整的全貌图外，还需另绘分离的部件形制图。部件形制图必要时还需从俯视角度绘出剖面形制结构或将立体结构舒展为平面结构图进行绘制，如《白族音乐志》中的吹奏乐器洞箫（条沟笛）形制图[①]和《民间音乐采访手册》中十七簧笙形制图的第二和第三图[②]。

①伍国栋主编《白族音乐志》，文化艺术出版社1992年版，第176页。

②中国艺术研究院音乐研究所编《民间音乐采访手册》，文化艺术出版社1986年版，第76—78页。

③ 乐种流传地域位置及空间分布图　绘制乐种流传地域位置及空间分布图，在民族音乐学的实地调查资料储存工作中是结合地理学理论及方法进行的。此绘图储存方式的功能是将实地调查所及现实空间环境中非常广阔的乐种流传地域和分布状况聚缩为一幅幅平面图，直观、形象地再现音乐事象存见的地理位置和空间分布，具有全方位宏观展示和方寸之中可一览全貌的特征（参见本书第三章第三节图16：《拉丁美洲的音乐》中的“歌舞音乐”分布图）。

在民族音乐学基础理论中提倡此类绘图储存方式，不仅仅是因为它可以成为文字表述的补充和说明，同时还因为它具有独立的音乐学表述意义。中国历代各地方志著述，大都专列有“图表”一项，就反映出诸撰家对地图表述在内容和结构上的独立性已早有重视。德国地理学家阿尔夫雷德·赫特纳对此则从学科理论及方法层面来加以认知和阐述：“除文字外必须用形象的表述，换句话说用地图……才能把地表的复杂现象按照它的排列搞清楚。它们不只是文字表述的偶尔补充和说明——人们有时却是这样认为的，而是和文字同等重要的另一种表述方式。它们和文字同样具有独立的表达作用。”[③]

③〔德〕阿尔夫雷德·赫特纳《地理学》，王兰生译，商务印书馆1983版。

乐种流传地域位置及空间分布图的绘制，可以按下述方法和步骤进行：

先参照和采用普通地图绘制法，择所需比例尺绘成区域地图，用点状符号[④]、线条和标字重点显示出实地调查所至和相关音乐种类传播所涉村、镇、市及河流、山川，同时标出区域周围毗邻的行政区划名称，再用片状符号[⑤]显示其不同民族或支系的聚居地域，将不很重要或与音乐事象关系不大的地理内容略去，使图面符号简单、清晰、布点突出。然后，再将先前设计好的代表乐种的点状符号，标记在相应的地理位置上。代表乐种的点状符号设计，以形象简单、个性突出为佳。符号形态分“抽象型”符号和“形象型”符号两

④用单个图案作点状布局的符号，如显示城镇布点的“○”、“⊙”，显示山脉的“▲”等。

⑤用某种片状图案显示某一地域内容，如“▤”、“●”等。

类，前者如数码或几何图案，后者如乐器形状图案。最后，在全图两角择空间分设地理符号释名栏和乐种符号释名栏。如《白族音乐志》所载“白族那马人、勒墨人民歌分布示意图”：

此图中，民歌种类所用点状符号，即属抽象型符号，采用的是几何图案，如“▲”、“△”、“◇”之类；而那马人、勒墨人的居住区域，使用的则是片状符号。

若还需进一步显示所绘地域在更大范围内处于何种空间位置，还可以另绘包容此地域的大比例尺地图，或通过文字表达来达到目的。

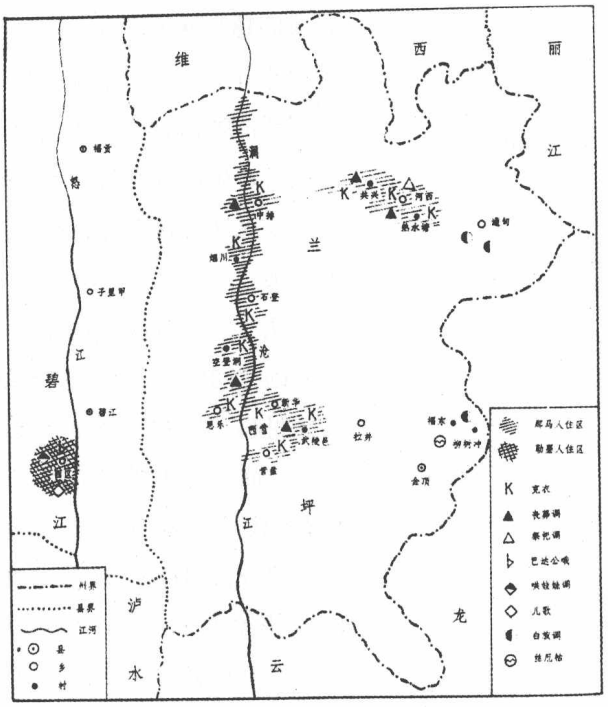


图 35　白族那马人、勒墨人民歌分布示意图

五、资料储存的综合整理

对实地调查所获资料进行科学储存，其目的是为了在此基础上科学地导入课题研究。但是，并非全面占有调查资料就能自然取得科学研究的成功，调查者还需进一步对所有资料储存进行综合整理，并懂得如何科学地使用资料储存才有可能一步步登上通往成功的科学阶梯。

资料储存的综合整理与科学使用，是两个相互衔接、相互交错的环节，任何来源的资料都只有经过科学的综合整理，才可能被充分认识和理解。对调查者来说，“搜集资料本质上就是要理解他们寻觅到的资料”①，充分认识、理解并把握所占有的资料，才有可能说得上是科学地使用资料。

①《文化与社会人类学引论》。

实地调查结束后，调查者面对的是一大堆无序的、缺少关联的、静止的凝冻材料，若将它们重新进行有序的分析观察，清理出相互的联系，使之构成一个系统，就有可能窥见这些凝冻材料之中还存在着“科学生命的胚芽”。恩斯特·卡西尔曾说：“在我们对一个给定对象的科学描述中，我们是以大量的观察资料开始”的，“这些观察资料初看起来只是各种孤立事实的松散聚集而已。但

是我们越是继续进行下去，这些个别的现象也就越是趋向于呈现出一种明确的形态并成为一个系统的整体。”[①] 各类资料观察整理得越细致，其脉络和联系就越清晰，调查者于此基础上即可能逐渐形成有逻辑的科学思维，进而即可能结合音乐调查实践产生出科学的观点和见解。

①〔德〕恩斯特·卡西尔《人论》，上海译文出版社1985年版。

变无序资料为有序资料，需要对资料储存进行基于空间环境和时间历程的分类。

从所获资料现存的时间性来说，调查者在实地现场获得的任何资料都是共时的空间资料，因为它们都是被调查地区或被调查群体范围内同时存见的音乐材料。若按共时空间环境对音乐资料储存进行分类，可能会有各种不同层次的空间位置选择，而其中最主要的是两种：一是依前节所述的按资料储存的形态（代号用A）分类；二是按资料储存的音乐类别（代号用B）分类。

按资料储存形态（A）分类，可将音乐资料归类为文字资料（A1）、音响资料（A2）、图像资料（A3）、实物资料（A4）和乐谱资料（A5）等五项。

按资料储存音乐类别（B）分类，可将音乐资料归类为歌曲资料（B1）、乐器资料（B2）、器乐资料（B3）、舞蹈音乐资料（B4）、说唱音乐资料（B5）、戏剧音乐资料（B6）和其他（B7）等七项。

若分别在这两种资料储存系统之下再分子目，即在A类各项下分B类目，或在B类各项下分A类目，二者既可互为统帅，又可互为下属，这样即产生下列两种资料储存分类系统：

图表1

A（资料储存形态分类系统）				
A1	A2	A3	A4	A5
B1、B2、B3、B4、B5、B6、B7	同左	同左	同左	同左

图表2

B（资料储存类型分类系统）						
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7
A1、A2、A3、A4、A5	同左	同左	同左	同左	同左	同左

同一空间地域内具有共时关系的资料储存分类，宛如一面网络，便于从中发现资料与资料之间的有机联系，只要对其中任何一类或一项资料进行分析研究，就可结合调查实践联系到其他类项资料的内容和细节，全部资料即因这一牵动而“活跃”起来。这一有序的资料网络，自然就会在科学地使用过程中显露出它应有的学术价值和研究价值，这也是国内外许多民族音乐学工作者长期致力于实地调查并注重完成调查报告和音乐志一类成果的目的所在。

从所获资料本身所含时间性来说，实地调查所获音乐资料又都是同一空间范围内存在的历时性材料。因为这些材料在具体音乐生活中出现都具有历时性顺序，其自身亦有不同的历史来源和发展过程，因而通过资料的综合整理，又可能从中发现同一类资料之间或不同类的资料之间都具有的一定时序排列。例如，当我们从共时的角度在所获资料中清理出各项民歌资料时，只要一联系相关的具体音乐生活，就会发现这些民歌在该地域内的民俗活动中，都有其约定俗成的歌唱程序和相对的时序位置。婚俗歌曲是这样，祭祀歌曲、礼仪歌曲、劳动歌曲更是这样，其他形态的音乐资料亦大抵如此。

此外，一些无法从表演过程来判断其时序位置的资料（如乐器、唱本、乐谱、文物等），亦可能有特定的制作时间、版本年代、发现年代等历时内容作为依据去进行时序排列。即使是无表演时序依据的歌唱曲目，亦可按所知历时性内容予以整理，如中国艺术研究院音乐研究所分地区（省、自治区）整理出版的四卷本《中国民歌》（图 36），就是一套“按建国以来的新民歌、革命历史民歌与传统民歌三个历史时期由近及远为次序编排”[①]的历时性大型民歌资料汇编。又如在我主编撰写《白族音乐志》的实地调查中，云南省兰坪县福东村老歌手李国宝就根据自己的经历把当地民歌“丝厄枯”“分为 80 年前的、50 年前的和现代的三种”，并当场为我们调查组演唱了三种不同时代内容和音乐

①中国艺术研究院音乐研究所编《中国民歌》第 1 卷“说明”，上海文艺出版社 1980 年版。

图 36　中国民歌四卷本书影

风格的“丝厄枯”。

至于实地考察所获文字资料，亦常常包容若干有历时位置依据的具体内容，如音乐传说、乐师对音乐历史及其发展的追溯、讨论，艺人生平年谱及其表演经历等等。这种对共时音乐资料进行有序储存的同时，又进行有依据的历时性观察整理和编排，其作用在于可以帮助我们从现存有序的储存资料中发现有关音乐事象的历史线索和演进脉络。正如黑格尔所说：“初看起来好像是已经过去了的东西，被保存着，被包含着——它必须是整个历史的一面镜子。”[①] 对于拥有实地调查资料的民族音乐学工作者来说，这些经由历时性整理而可能渐显历史折射功能的有序共时音乐资料，正是他日后进行科研和课题论证中所涉内容的重要依据。

①黑格尔《哲学史讲演录》第1卷，商务印书馆1991年版。

第五章　描述与解释

民族音乐学各类研究课题的陈述，主要通过描述和解释来完成。这些研究课题，由于题目各不相同，研究的性质、目的和构思也各不相同，这就决定了它们的陈述，有的基本上属于描述，有的基本上属于解释，有的则属于陈述与解释的综合。但是，无论如何，描述对于任何课题研究的陈述来说，都是一种必不可缺的基础。从学科整体理论基石和理论框架构建的历史、现状和发展前景来估量，可以说，民族音乐学本质上是一门以田野考查实践为基石、以客观描述实践为基础，并在此实践基础上开展案头解释性工作的音乐理论学科。正是由于这一有关学科陈述方法价值的基本估量，使我们不能简单地凭所知所见成果，将以往的、现代的民族音乐学家，笼统地分为描述型的和解释型的两种类型，认为前者只进行音乐观察或观察他人成果而加以描述；后者只在观察他人描述成果之上去进行解释。事实上，一位民族音乐学研究者，一生只做描述性工作，或一生只做解释性工作，都是不全面的。这就是说，谁要是不做观察工作，不在此基础上对音乐事象进行描述，只停留在口头上议论或品评他人的描述成果，他绝不是一位真正的民族音乐学家。但是，如果只做观察并为之进行描述，而不在描述基础上进行解释，他也不是一位成熟的民族音乐学家，因为他只完成了音乐事象存在的陈述，而未完成音乐事象之所以存在的解释与批判。这就像人类学和社会学家强调的那样："调查和理论决不能分离，而必须像其他科学一样将两者紧密结合起来。资料的观察、假设的阐述以及通过进一步的直接观察来验证这些假说，是一个过程的所有步骤。"①

①〔英〕A.R.拉德克利夫－布朗《社会人类学方法》，夏建中译著，山东人民出版社1988年版，第62页。

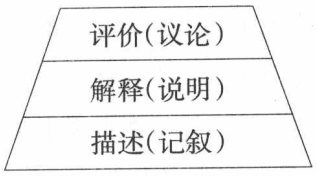
第一节 音乐描述

根据观察掌握的民族音乐学资料，对某一音乐事象的存见状况或某一范围内若干音乐事象的存见状况，加以客观叙述的陈述方式称为“音乐描述”。一位民族音乐学工作者，要想反映、显示某种音乐文化，首要的工作就是要用文本的方式来陈述这种音乐文化本身的存在事实，以及这种音乐文化同其他文化之间的联系事实。所以，直观、集中、概括地描述相关音乐事象的形貌、联系和含义，便成为民族音乐学工作者在科研工作中谈论和文本显示这种音乐事象的基本方式。

一、描述的一般原理及类型

在所有自然科学和社会科学领域，描述一向被学者看做是科研的基础工作，民族音乐学自然也不例外。美学家V.C.奥尔德里奇在所著《艺术哲学》中，曾从艺术理论的逻辑阐述角度，将研究者对艺术的描述置放在整体艺术科研工作的最底层。他说：“我们可以形象地说，描述位于最底层，以描述为基础的解释位于第二层，评价位于第三层。”[①] 他的这一“三层结构”表述，可以用下列图式来简洁地加以显示：

①〔美〕V.C.奥尔德里奇《艺术哲学》，程孟辉译，中国社会科学出版社1986年版，第125页。



这种对科研陈述形式逻辑差别的不同层位表述，由于是作者“形象地”比喻划分，丝毫不含所涉层位的价值高低评定因素，所以奥尔德里奇在论述前便首先解释说：“描述、解释和评价在实际进行的艺术谈论中是交织在一起的”。如此解释的旨意，显然是要避免人们将他关于“描述”的层位划定，错误

地理解为是“低级”、“简单”的陈述方式，而其他的陈述方式，要“先进”于描述。

以笔者所持学科基本理论的思维方式来理解，奥尔德里奇所说的“底层”，就是“基础”，它不仅不是低级、简单的工作步骤，而且是确定事实、具有独立价值的通向解释和评论的“奠基工程”。一位民族音乐学工作者如果只坚持纯粹的描述，不去解释它，那是不成熟的；但是，反过来，如果去贬低描述的意义，企图想要越过描述阶段，立即去进行解释工作和建立理论，那也是幼稚的。因为这种解释因缺乏确定的具体事实为依据而总是不那么可靠，就像是一座在奠基工程中偷工减料的伪劣建筑，随时都有倒塌的可能。

描述的前提是构思，因为任何音乐事象的描述实施，首先要进行构思才能科学地展开。

所谓“构思”，就是将原本松散的各种类型的音乐事象资料（主要是文字、乐谱和图表）集中起来转向智力构建。这些资料不能是一些拼凑的音乐事实，因为拼凑不是构思。描述者必须通过思维的吸收和判断，对资料加以选择、限制和简化，并将无关紧要的微小事实略去，然后在描述者头脑中形成一幅将要描述的完整图画。至于描述构思所用音乐事象资料，是立足于自身的直接观察还是取用他人的直接观察，从描述程序上说是无关紧要的，重要的是这些音乐资料必须经过描述者主观的判断，而这种主观判断又往往因人而异、各有差别，一方面是要防止这种偏向，即描述者在使用自身直接观察所得资料时，在与别人的观察资料相比之后，总是过高地估计和评价它们的意义和作用，从而将它们运用到不适当的位置；另一方面则是要清醒意识到，描述者使用他人资料时，因为自身没有最先研究和接触这些资料，故而无法获得在现场亲自体味相关音乐事象的那种活生生的感觉，除非这些资料的使用者具有直观感受和描述的突出天赋。一般来说，凡是以前很少有人关心和研究的课题描述，必然指望描述者更多地运用自己亲自观察所得的资料去显现；反之，凡是以前有较多人关心和研究的课题描述，描述者运用自己亲自观察所得资料的机会就越少，除非描述者又重新掌握了许多亲自获得的十分关键而又鲜为人知的材料，并且这些材料对他人以往的观察，在个别点上有所矫正和补充。

在民族音乐学课题中，音乐事象的描述虽然包括文字形式、乐谱形式和图表形式，但三者并非等量齐观，一般仍以文字描述为主，或以文字描述贯穿始终而插入乐谱和图表，即使是乐谱和图表显示，也必须有描述乐谱和图表的文字说明。因此，对民族音乐学课题研究的陈述来说，处理好文字描述具有十分重要的意义。根据所见民族音乐学科研成果绝大多数陈述形式来归纳，其文字描述在形态上可以相对地划分为“直观描述”和“概括描述”两种类型。

1. 直观描述

直观描述，就是依据音乐观察资料的原本，照原样直观、细致、深入地进行“复制”式的全貌描述。直观描述是描述形式的基础形态，是进入概括描述的基础和依据。其描述的具体内

容，包括被描述对象的纵横全貌、重要细节和文化内涵显影，并同时包含音乐事象原本的风格和气韵再现，它“犹如走近作品面前，因而可以无遗珠之憾地一一记录下来，显示作品的一切浓淡色度，显示人物形象灵魂中一切隐秘的变化”。[①]因此，直观描述不能被理解为是观察资料对象的啰唆罗列和呆板陈述，而应当有描述者主体理解、认识音乐事象资料对象的审美心理和价值判断介入。当然，这种审美心理和价值判断介入，只能是源于和建立在音乐事象客观资料基础之上的客观如实反映，而不能是描述者脱离客观音乐资料的主观臆测和虚幻空想。

成功的直观描述，也是一种科学创造，它不仅可以使参阅者能够认识到音乐事象的全貌，同时还能够使参阅者感受到音乐事象的生命脉搏，从而将他引导进入有完整内容和充实依据的概括描述阶段或解释论证阶段。所以，准确、细致、深入的直观描述，也可以将之称为是“微观描述”、“深度描述”或“深层描述”。

“深层描述”，即民族音乐学理论引进美国解释人类学家克利福德·格尔茨（Clifford Geertz，1926—2006）文化学理论中的“深描”（thick description）概念[②]，如《丽江古城四方街的“甲磋”的“深描”》等论文[③]，即涉及相关理念和理论。但此后我们在某些关于“深描”理论的讨论和表述中，也发现将格尔茨所持“解释”或“阐释”概念相混淆的现象。从格尔茨若干非常细致的实地考察和研究报告可以看出[④]，他的确是在努力地阐释“深描”并用“深描”方式来完成他的“解释”性著述，但从本质上说，他的理念和文本并未将“深描”与“解释”的概念和形式等同。他在阐述“阐释”的本质和特征时说：“这样的阐释须是原始意义的‘叙述’，意在能在必要的时候原汁原味地复原之；这种阐释还须是‘深描性’的，即具有显微意义。”这显然是说，“阐释”的来源和基础是原生性的叙述和显微式的深描，而不是“阐释”自身。

当然，在格尔茨解释人类学论文和相关理念的表述中，“深描”与“解释”常常是交织和交融在一起的，但二者仍然是两个有差异的不同层面的概念。如果说以上引文属于这种“交融式”表述的话，那么同时他也有比较清晰和明确的表达，即“深描”与“解释”在层次上具有相对的差异：“深描”是“记载特殊的社会行为在这些行为的发出者眼中的意义”；而“解释”则是“尽可能清楚地表述如此获得的知识关于社会揭示了什么，以及关于社会生活本身揭示了什么”。[⑤]

①陈鸣树《文艺学方法概论》，上海文艺出版社，第523页。

②〔美〕克利福德·格尔茨《文化的解释》，韩莉译，译林出版社1999年版，第6页。克利福德·格尔茨本人称：这是“借用吉尔伯特·赖尔的一个概念”。

③陈铭道、杨波《音乐事项个案·（一）丽江古城四方街的“甲磋”（前景、中景、近景、高潮）》、《音乐事项个案·（二）丽江古城四方街的“甲磋”的“深描”》，为中国少数民族音乐学会第十届年会暨聂耳音乐学术研讨会（2006年7月）提交的论文。

④除《文化的解释》一书外，作者另一部被誉为“《文化的解释》续篇”的有影响的著作《地方知识：诠释人类学论文集》（王海龙、张家瑄译，中央编译出版社2000年版），亦包含若干实地调查与研究报告。

⑤〔美〕克利福德·格尔茨《深描说：迈向文化的解释理论》，见《文化的解释》，韩莉译，译林出版社1999年版，第35页。

由此，我们完全可以将“深描”理解为是对音乐行为和行为发出者“眼中音乐意义”的直观描述，而“解释”则是用获得的音乐行为“深描”感知，来揭示音乐构成和音乐生活的内涵与本质。也可以换一种方式说：“深描”是通往深刻“解释”的经由路径；深刻的“解释”，需要以“深描”作为重要依托和基本证据。

这里，我们可以联系音乐调查文本，具体参阅下面一段关于台湾山地民族布农族《祈祷小米丰收歌》（录音唱片）的一段直观描述[1]来予以说明：

祈祷小米丰收歌（Pasibutbut）　这首歌是布农族最重要的祭礼，是在粟播种之祭典中所唱的歌，在世界自然民族间没有类似这种唱法……能唱这首歌的人已经很少很少，只有少数几个老人凭着记忆唱出而已，因为这首歌需要9至12人的成员，所以在一村内想要集合这么多的演唱者，委实不易，唱这首歌得注意各方面，由一位具有领导格的负责人担当，全部分成三组（三部），从后面互相手拉着手围成圆阵。根据在各村的调查，若将唱法综合起来考察的话，最完全的形态大致如下：

分成三个集团，由领导格的人从最低音先唱，以高约半音徐徐上升，其他二部则作小三度、大三度、完全四度、完全五度的协和音一起上升，等领唱者的声域达到最高音时，合唱即告终止。任何部落都像以上一样努力唱歌，唯大家已数十年没有唱这首歌了，多半只能唱到中途，只有被收录在此张唱片的罗娜村能够唱到最后。但是，先唱者的音上升，不是正确的半音，大致以微分音或近半音的音上升，其他的二声部也是以协和音程唱的，但是稍嫌不安定，在途中亦出现增五度或减五度的和音，但是这增减的和音并非出自本意，因为他们其余合唱曲并没有使用增减不协和音，向这些演唱者询问今天唱得如何？答案是普通，这或许是产生这增减不协和音的缘故，才如此回答。或许是随着村落而不同，如唱片中的例子一样，说不定不是上升半音，而采取微分音或近半音的音慢慢上升的方法。但是不管如何，其他两部以协和音演唱是不变的原则。这首歌在离布农族本居地很远的东部和南部分派的村落也有存在。由此可见，在布农族大移动前（18世纪初叶前），这首歌除卓社番以外的布农族全知道。因此，像这样以近半音进行的唱法，不知道在何时产生，只可推测在远古以前就有这种唱法。

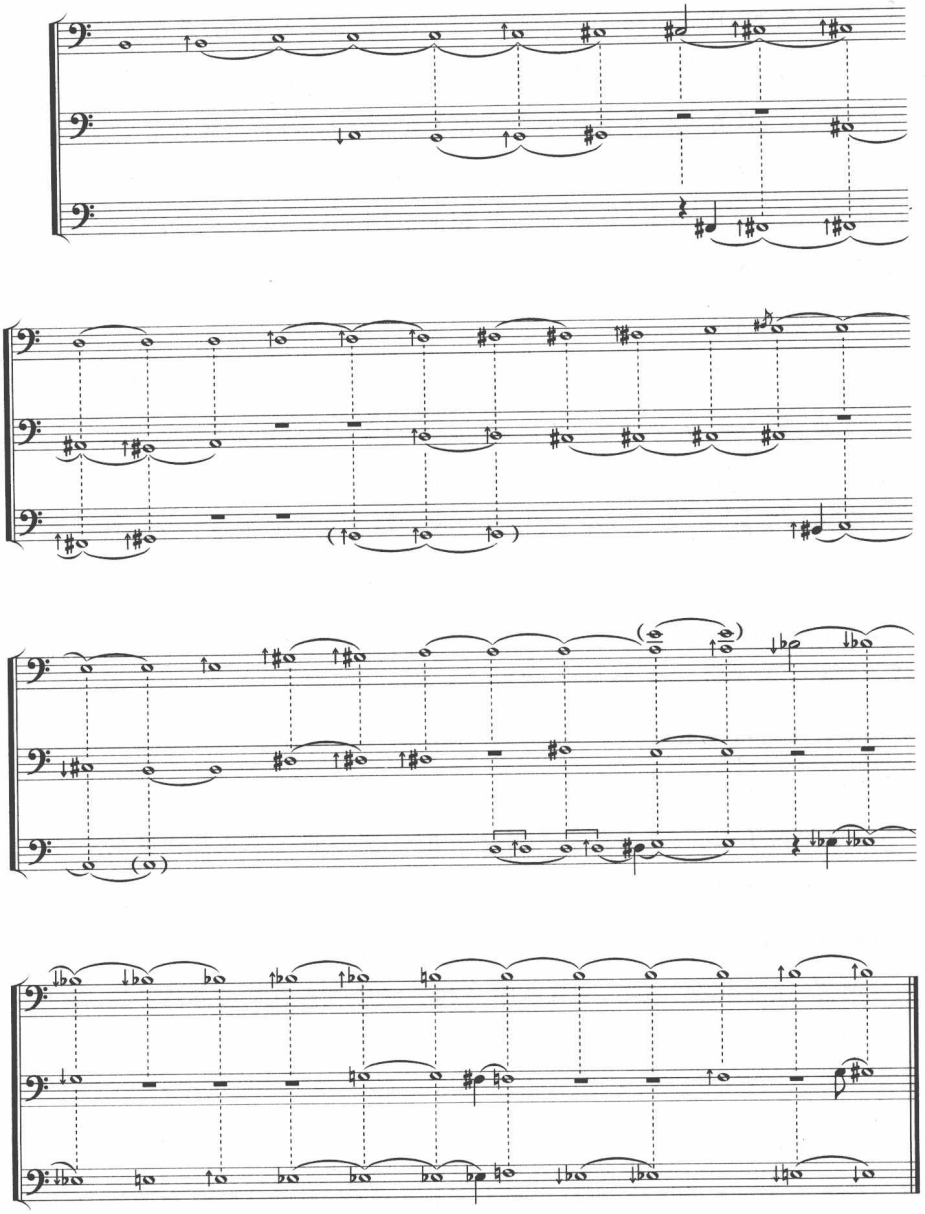
这首歌没有歌词，始终以“喔……”来唱。最初由最弱开始，渐渐地加强，看他们的唱歌的表情是一本正经的，当他们唱出不协和音程时，旁边的观众皆皱

①吕炳川《台湾土著族音乐》，台湾百科文化事业股份有限公司出版，第65—66页。

起眉头来，当唱出协和音程，大家皆放开眉头，对于和声的感觉，随着种族而不同。既在后面所叙述到的鲁凯族对于大二度的不协和音有兴趣。在各村调查的结果，相传这些和音唱法是他们祖先倾听瀑布声音所领悟到的灵感，在桃源村（隹妮社）粟播种祭时，有12个老人在户外唱歌，据说如果唱得不能完全协和，就不能进入家中（罗娜村）。

祈祷小米丰收歌

（Pasibutbut）



显然，这一关于歌曲和歌唱现场调查场面的直观描述，表面上看来似乎有点烦琐，但如果仅列所收歌曲乐谱或只做简要说明，没有歌曲原生性歌唱场面的直观描述，读者或研究者断然不会仅从唱片音响和没有歌唱现场描述的内容说明，就能了解到那些与这首歌曲相关的既丰富又重要的音乐事象和音乐生活客观内容，体味到这首歌曲原生歌唱时的特殊风格、气韵和生命脉搏。这些有所特殊关照和适度安排的直观描述，使静止的乐谱、孤立的唱片录音"活动"起来，我们不仅可以从中得到某些音乐构成因素和联系当初祭祀音乐生活实际的明确注释，知道这首《祈祷小米丰收歌》的确是一首相当罕见而特殊的，采用"微分音或近半音"上升的民间祭祀合唱歌曲；而且一些关键性的富于音乐学价值的细节描述，还有可能日后成为民族音乐学研究课题案头进入"解释"层面不可匮缺的"深描"内容。如：其中关于"能唱这首歌的人已经很少很少"，"只有少数几个老人凭着记忆唱出而已"的客观细述，使人们对这首合唱歌曲在民间所具有的长期流传过程和古老程度有了一定的理解；关于"当他们唱出不协和音程时"，在旁边观看和聆听的同村居民"皆皱起眉头"，当他们"唱出协和音程"时，又"皆放开眉头"这样的客观细述，则有说服力地表现出社区听众对歌唱者的歌唱技巧是否已经达到族人普遍认同的艺术标准，对"和音"唱法这一音响构成要唱到什么程度才是符合族人共识的特定模式，对和音音程的选择是否在族人中已经形成相应的美感效应等等解释性阐述，都已"尽在不言之中"。此段并不算简短的文字表述，显然不属于正在进行分析或推理的"阐释"本身，但却隐匿着族人的文化心理、价值取向和音乐文化内涵，表现出了音乐"行为发出者眼中的意义"，故而可以作为其后继续"阐释"的相关内容和佐证材料，从而进一步引导我们得出："表明当地居民对歌唱正确与否已有普遍的价值标准；对'和音'唱法这一音响构成要唱到"协和"才能符合族人共识的音响模式；对和音音程选择在族人中已经形成相对较固定的标准和美感效应，祭祀场合对特殊合唱音响的选择在于社区群体信仰的神秘性和神圣性等"对音乐本体构成和音乐生活揭示的解释性结论。

由此可见，直观描述对于任何民族音乐学课题来说，不仅是书面研究成果所用观察材料的基本陈述手段，同时还是进一步导向更为客观的解释和评论，继而建成研究课题理论大厦的奠基性工程。

当一位民族音乐学工作者对某一音乐事象进行直观描述时，要想达到客观、真实的"深描"效果，或者说要想提高其相关描述内容的内涵深度，不只是要描述出繁多的"个别"音乐现象，还要通过这些个别现象描述出"一般"或"共性"的音乐规则（参见【原著选读】《对一种文化的描述》），显然应当具备一些前缀条件。这些前缀条件，主要包括下述内容：

一是对相关音乐事象进行描述前，需要有深入、细致、长期的实地观察和调查实践，并需

要有进入“局内”的具体个案观察经历，“在这时，理论建设的根本任务不是整理抽象的规律，而是使深描成为可能；不是越过个体进行概括，而是在个案中进行概括”。[①]那种纸上谈兵或浅尝辄止的观察和调研，是不可能有效捕捉到具有局内人音乐文化特征和音乐文化象征意义的“深描镜头”的。

①〔美〕克利福德·格尔茨《文化的解释》，韩莉译，译林出版社1999版，第33页。

二是对被调查音乐事象，事先要有比较深化的人类学或社会学认知和理解，因此即需要有相当程度的人类学和社会学理论与实践经验积累，其“深描”才可能更具客观性、准确性和学术性。

三是要具备较高的社会生活洞察力，要有在各种不同生活环境和境遇中接受复杂磨砺的实践和认知积累，长期在“家居”和“办公室”中是想象和推论不出真正深刻的深描理解和实践文本的。

这里，对深描前缀条件做以上梳理和归纳，一方面是想用来说明克利福德·格尔茨在其科研课题中，之所以特别关注深描并能够总结和提出与深描相关的若干解释人类学理论，是因为作为一位人类学和社会学学者，除去他个人具备的创新智慧之外，更多的还仰仗于他长期、深入的多地田野考察工作及其经验积累；另一方面是正好可以作为本节“民族音乐学本质上是一门以田野考查实践为基石、以客观描述实践为基础，并在此实践基础上开展案头解释性工作的音乐理论学科”这一学科性质判断的具体诠释。

当然，我们也应当注意到，任何直观描述对于所依据的音乐事象来说，又都不是绝对详尽和绝对客观的复原再现，即使是最周全、最细致的音乐音响记谱方式陈述，都不可能穷尽音响客观全貌及其最微小的细节，更何况文字陈述了。因此，直观描述的所有细节和内容涵量，只能是音乐事象各侧面基本面貌和结构的有节制、有针对、有选择的细致描述或深层扫描。

【原著选读】

对一种文化的描述（译文参考）*

乍看起来，描述一种特定的文化好像并不复杂：你只需观察那个社会里的人做些什么，然后把他们的行为记录下来就行了。然而，让我们想想在观察和记录时可能会遇到的实质性困难吧：你怎样确定对哪些人进行观察？如果你首先观察过或者与之交谈过的一打人，在相同的条件下表现出了完全不同的行为，你将会得出什么样的结论来呢？我们承认，遇到这种行为极端分化的可能性并不大。但是，即便每个个体都在对同样一般化的情景做出反应，而且这些反应都符合那种文化的要求，我们所观察到的实际行为之间往往仍然存在着值得注意的个体变异。

为了帮助我们弄清人类学家是怎样理解多种多样的文化行为的，让我们来考察一下大家都熟悉的一种情景——一场美国职业足球赛里存在的个体分歧。

当歌手唱起美国国歌“星条旗”时，前来观看足球比赛的美国人的行为表现各有不同。他们都在站着，听着，与此同时，一些人脱下帽子；一个女孩大嚼着爆米花；一位退伍军人以立正姿势直立着；一位啦啦队队长在足球队员的行列中寻找着她所喜爱的运动员；两位教练在利用这最后的机会给用来削弱对方力量的调调儿和咒语定调子。然而，尽管存在着这种种个体变异，但绝大多数观看球赛的人却都表现出一种基本相似的态度：几乎每个人都面对国旗静静地站着不动。再说，如果你多去看几场足球赛就会观察到，每场球赛在许多方面都显得十分相似。虽然每场比赛的作风各有不同，但比赛规则却从来没有差别；虽然每个球队的运动员服装颜色各有不同，但队员们决不会穿着游泳衣上场。

从理论上讲，在一定的刺激下，个人反应的变异是无限的。但实际上，这些反应却往往局限于较易识别的范围内。那个女孩在听国歌时可能还继续吃她的爆米花，但她却不大可能跳起祈雨舞来。同样，那位教练也不会在受到同样的刺激之下，跑上球场去拥抱那位歌手。由此可见，行为的变异总是被控制在为社会所容许的限度之内，而人类学家的目标之一也就是去发现这些限制。比如说，人类学家可能会注意到，有些对行为的限制具有实用价值：如果有个观众跑到足球场上去游荡，破坏了比赛，就会被人赶走。而其他一些限制则纯粹是传统性的。在我们的社会中，一个人如果觉得太热而把外衣脱掉，人们认为这是恰当的；

【原著选读】

但是，即使天气再热，一旦他把裤子脱了，毫无疑问人们就会对他皱起眉头来。人类学家利用这些观察，从中发现所研究的社会的习俗和可被接受的行为，这些正是这个社会的特点所在。

通过集中研究传统行为的范围，而不是研究个体变异，人类学家就可以对一个群体的文化进行描述了。

*节选自 C.恩伯、M.恩伯《文化的变异——现代文化人类学通论》，杜杉杉译，辽宁人民出版社 1988 年版。

2. 概括描述

概括描述，就是依据细致而全面的音乐资料原本（或直观描述的深描原本），通过筛选、过滤和提炼，对其基本形貌和特征作鸟瞰式的总体概括描述。

在民族音乐学理论中提出“概括描述”概念，需要避免与“简化描述”、“浅层描述”等概念混淆。所谓“简化描述”，一般是指相关音乐事象整体描述材料的剪节，其性质只是内容和素材的小量化取向，这种取向由于不是音乐事象整体描述材料的提炼和浓缩，故而难于简洁、明晰地表现音乐事象的整体面貌和全部含量。所谓“浅层描述”，即称“浅描”（thin description），这也是格尔茨在人类学理论和文化学理论中引用的一个与“深描”概念相对的概念。对于民族音乐学的“概括描述”来说，“浅描”只是一种音乐事象外形化的表面影像摄取，它看不见、显影不出音乐事象操纵者个人和群体深含的“眼中意义”，或根本就失去了看见音乐事象操纵者“眼中意义”的机会，缺乏应有的对音乐事象内部结构和内涵的洞察，故而无法深入地描述出音乐对象的内核与本质。因此，强调“概括描述”的整体性特征，强调“概括描述”与“直接描述”的密切联系，强调“概括描述”是建立在“深描”基础上的一种叙事，当是相对规范“概括描述”音乐文本模式和提高“概括描述”音乐文本学术含量的关键所在。

由于概括描述的基本内容，不是音乐事象内容形式的全面展现，而是音乐事象内容形式的重点归纳，因而其中更多地渗透着作者认识和理解该音乐事象的理性思维，充满着作者分解、辨析、取舍、综合运用音乐事象资料的学术创造。成功的概括描述，可以将历时深远、共时广阔的被描述对象，重点突出、条理清楚地以“提炼”和“浓缩”的面貌展现给读者或研究者，使

其总体形貌和基本特征在有限的文字陈述中按逻辑层次和相互联系一一得到体现，从而“使描述不仅获得了整体的概念，而且获得了联系的概念、结构的概念和层次的概念”。[1] 犹如从高空俯视苍峦，大有“一览众山小”的鸟瞰式的感知。

例如，吕骥为《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷所撰《中国音乐》[2]一文，以不长的篇幅，将上下七千余年的中国音乐历史及现状，划分为“以歌舞音乐为中心的时代”、“以戏曲音乐为中心的时代”和“全面发展、百花盛开的时代”三个时期。作者这样划分，是根据远古至唐代时期歌舞音乐最盛且地位最高而其他音乐形式尚未高度发展的历史事实，以最具有代表性的各代歌舞音乐作品为重点，旁及某些独立的声乐、器乐作品和音律科学成果，客观地描述了此时代整体音乐构成以歌舞音乐为中心的基本特点；其后再依据宋元至明清时期在歌舞音乐基础之上形成的戏曲、说唱音乐，逐渐取代歌舞音乐的中心地位而为广大民众喜爱的具体事例，将这一时期的音乐文化概括为“以戏曲音乐为中心的时代”；再后，作者又根据近代和现代时期新音乐文化兴起与传统音乐文化共存的大音乐格局，以民间音乐继续发展、新音乐创作及表演、音乐理论研究等内容为重点，逐一简练叙述，从总体音乐构成特征角度将此时期的中国音乐概括为“全面发展、百花盛开的时代”。全文仅一万余字，若无材料轻重的合理取舍，内容深度的高度概括，全面深入的理性审视以及表述逻辑的层次构筑，实难以完成如此简明显示数千年中国音乐整体面貌的概括描述。

通过以上分析可以看出，无论是直观描述还是概括描述，主要或重点描述的对象和内容是“音乐事象是这样”的客观表达，而不是超越音乐事象具体事实表现而进入“音乐事象为什么是这样”的证论解释。文本呈现的都是音乐现象的客观事实和表现，而不是陈述者个人的观赏感受、美学评价和推导出的某种理论和规律。据此，音乐描述的文本显示，也大都应当相应具备朴素、直观、细腻和形象化的陈述风格。

民族音乐学学科的音乐学性质，决定了这一学科的总体描述对象，除了音乐事象本体构成的“行为本体”和“概念本体”之外，那就是最能体现音乐学学科基本特征的“声音本体”部分了。这样，“声音（乐声和音声）形态”和“响器形态”，即成为其中核心和关键的直观描述部分，因此，有必要对这两部分内容，再进一步做专题性讨论。

①陈鸣树《文艺学方法概论》，上海文艺出版社1991年版，第523页。

②吕骥《中国音乐》，《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷（1989年版），第898页。

二、声音形态描述

所谓“声音形态描述”，就是从音乐事象本体构成的声音特质出发，对某种乐声性质的声音和音声性质的声音的诸构成元素，进行分解和概括的客观陈述。

由于民族音乐学理论的目标和主旨，不仅是要描述和解释音乐事象中作为艺术类型的声音形态，同时也要描述和解释作为非艺术类型的声音形态存在，所以在民族音乐学理论领域，其“声音形态”，即包括“乐声”性质的“音乐形态”，又包括“非乐声”性质的、与人类文化活动相关的所有“音声形态”。

这就是说，在民族音乐学话语体系中，“音乐”作为包容量更大的被审定对象——声音表现，已不仅仅是一种“纯艺术音乐”，而是一种包含“纯艺术音乐”在内的、由“乐声”和“音声”两大形态要素构成的音乐形态。当然，其中“乐声”形态是最基本的也是最主要的审视对象，它大体与普通基本乐理中的“音乐形态”概念相当，即指与乐音音响相关的各种艺术音乐形态要素，如音律、音列、音阶、音色、音量、音质、旋律、节奏、调式、和声、曲体等等；而由此扩展出另一个“与人类文化活动相关”的“音声”形态，则是民族音乐学理论“声乐形态”术语及概念含量扩大化的一个组成部分，它专指人类音乐文化活动中具有文化意蕴和文化符号特征的某些“非乐声”（非艺术音乐）音响，如音乐文化活动或音乐仪式活动中作为特定程序和内容的吟诵、咒语、呼喊、喧嚣、器物（法器）碰击、自然音响选择等等，即统归为“音声”。

【关键词链接】

音　声

“音声”一词，最早见于先秦文献：“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐。”（《周礼·地官司徒第二》）魏晋南北朝以降，又更多见于中文佛教经典。如唐传中译本重要经典《金刚经》（《金刚般若波罗蜜经》）中“以音声求我”即是。另“观音菩萨”称呼也与“音声”概念相关：“观世音菩萨，即时观其音声，皆得解脱。”（《法华经·普门品》）故在佛教仪式及佛法传承中，凡以声音状态出现的非乐调性念诵、颂赞、司咒、响器（法器）及轰鸣声等，皆称“音声”。

“音声”是佛教“说法”、“作法”的重要方式，专以“颂”、“赞”、“诵”等“音声”为表现形态的法事，即称“音声佛事”：“入于耳根者，称为音声；在娑婆世界中，不依他种方法，而独以音声为说法，称为音声佛事。”（《维摩经香积佛品》、《金光明玄义》卷2）又鼓、贝、号、铃等法器，即属“音声”范畴，凡持用鼓、贝、号、铃等法器的僧人，亦称“音声人”，简称“音声”。如敦煌经卷P.2613号《咸通十四年正月沙州某寺徒众常往交割历》：“破鼓腔二，内一在音声；紫檀鼓腔一，在音声。”故“音声”概念所囊括的在音乐文化活动或音乐仪式活动中作为特定程序和内容出现的吟诵、颂赞、咒语、呼喊、喧嚣、器物（法器）碰击、自然音响等声音形态，便进入民族音乐学理论视野。

鉴于民族音乐学理论体系的要求，对“音乐”构成的诸元素，通常要比专业音乐所规定的项目和范围要宽广一些，所以其理念更具包容性，相对于专业音乐的同类概念，也具有某些特殊性。这种特殊性就是：它不仅要注意最基本和最主要的艺术音乐的乐声表现，同时也需要注意非艺术音乐的特殊的音声表现。之所以要如此要求，是因为世界诸民族的传统音乐及其文化，在声音本体共性特征基础之上，常常有许多与专业创作音乐不同的特殊的个性特征表现，而客观、准确地描述这些“音乐”上的个性特征，才可能显示出民族与民族之间的传统音乐在音乐形态结构上的不同选择，进而才可能导向对世界诸民族传统音乐文化的更深入的观察和了解，这正是民族音乐学家在课题研究中体现其自身音乐学学科特色的本质所在。根据这一理论目的，一个民族或一个地区传承的某种音乐和音响现象，如果将其统视为一种“音乐”，在形态上一般可以参照下述音乐构成元素，有针对性地加以分组和分项来描述：

（一）音乐的音组织（音体系）形态

1. 音阶（自然五声、平均五声、自然七声、平均七声、吉卜赛七声、阿拉伯七声、音响排列）

2. 音律（五度相生律、纯律、含中立音律、平均律、无律）

3. 音程（单声、多声）

（二）音乐的体组织（曲式体系）形态

1. 句读（句式内的自然乐读）

2. 句式（单句、复句）

3. 段式（单段、复段）

4. 曲式（单曲、组曲）

5. 多声织体（支声、轮复、固定低音、复调、对位、无序叠置）

（三）音乐的音位组织（旋律体系）形态

1. 腔（音）型（可变腔型和音型、固定腔型和音型、基本模式）

2. 曲调型（本曲、变曲，母曲、子曲）

3. 装饰型（附加音、变化音）

4. 调式（大小调式、五声调式、其他调式、无调式）

5. 音域（最低音、最高音、筒音、定弦音、单体定音）

6. 调性（音阶、调式音位、无调性）

（四）音乐的音速组织（历时体系）形态

1. 节奏型（规整、自由、单位模式）

2. 节拍（板式）型（单拍、复拍、混合拍、自由拍）

3. 速度(快慢)型(有标准、无标准、自由速度)

(五)音乐的音量组织(力度体系)形态

1. 重音(度量、位置)

2. 弱音(度量、位置)

3. 强弱趋型(幅度、延续长度)

4. 强弱变型(跨度)

(六)音乐的音品组织(音色品质体系)形态

1. 真声(本嗓)

2. 假声(小嗓)

3. 气声

4. 哑声

5. 鼻音

6. 喉音

7. 泛音

8. 模拟音

9. 亮音

10. 暗音

11. 不同乐器音色及组合

12. 不同人声音色及组合

13. 不同音声音色及组合

这些可供音乐形态描述参照的项目，当然不是穷尽的而只是主要的和常见的,都可视为是音乐形态构成和相关描述的“变量”项目。

“变量”又称“变数”,本是自然科学术语,后被社会科学研究领域所借用。民族音乐学的“变量”或“变数”一词,则借鉴于文化人类学相关术语的使用,它常在文化人类学的文化项目相似型和相异型的描述和解释中出现:“变量就是变化着的事物或数量。”[①]在民族音乐学视野中,所谓“变量”或“变数”,就是上述各个音乐形态项目,在不同民族和不同地区的音乐构成中,均会有各种不同侧重的相异表现，它们绝不是同等程度地被不同民族和不同地区的音乐操纵群体所强调;也不是同样程序、同样方法地被不同民族和不同地区的音乐操纵者所建构。一个民族可能会在本民族的音乐构成中,突出强调当中的某几个项

①〔美〕C.恩伯、M.恩伯《文化的变异——现代文化人类学通论》,杜杉杉译，辽宁人民出版社 1988 年版,第 81 页。

目，而忽视另外的项目；另一民族则又可能在本民族的音乐构成中，忽视这几个项目，而强调另外的项目。即使发现两种不同文化传统的音乐同时强调和忽视着某些项目，而强调和忽视的程度和方式也会各有差别，这就是我们称这些音乐元素都是“变量”或“变数”项目的原因所在。正因为此点，不同民族和不同地区的音乐，在形态上即因之相应具备各不相同的民族特质和地方特点；世界上也就不存在什么某种固定的、标准的音乐形态模式。

不同民族和不同地区的音乐，对上述音乐形态各个项目的不同强调和不同忽视，使得民族音乐学工作者在描述某一民族或某一地区音乐的形态时，不应当是机械、等量齐观和无一不漏地按既定项目来逐条显示，而应当是突出这一音乐在形态上强调什么项目，如何强调这些项目，鲜明地展现其基本面貌和主要特点的有选择的表达。

鉴于民族音乐学关于音乐形态的文字描述，一般都需要配合乐谱或谱例的直观显示才可能细致地完成，因而那些不被特别强调的项目和被忽视的项目，即可通过乐谱或谱例的提供而得到描述上的完善。例如，德国音乐学家梅耶尔(E.H.Meyer)对德国民歌的节拍及重音形态，有这样一段文字描述和乐谱显示[1]：

近代德国民歌每一小节的重音都落在指挥棒向下的下拍。像有些拉丁美洲的民歌，它的重音落在指挥棒向上的上拍，这在德国民歌是极少见的。由两个八分音符和两个四分音符(或由两个八分音符和一个二分音符)结合成的四分之三拍，它的重音在德国民歌中总是落在第一个四分音符或二分音符上，并以八分音符作为起拍。如果在捷克和斯洛伐克的民歌，它的重音往往是落在那两个八分音符的第一个上面。

捷克民歌：《Teče vod》：

Te.če.vo - da　pro-ti-vo - dě

德国民歌便不同了。例如那首儿童歌曲《你们要知道吗？》：

wollt inr　wis.　sen，wolltinr wis.　sen

①〔德〕梅耶尔《德国民歌的音调》，廖尚果译，人民音乐出版社 1959 年版，第 42 页。

如果德国民歌也出现这种罕见的节奏“♫ ♩ ♩”，那么，总是把一个八分音符放在前面作为起拍。例如《五月来了》：

作者在这里运用文字与谱例相结合的陈述方式，重点描述了德国民歌富有特色的重音形态项目，对其他节拍形式构成因素，仅一带而过，这是因为德国民歌对重音有与众不同的、具有民族文化个性的特殊强调。只要准确地指出和描述出这一形态特征，这些民歌与其他民族民歌（如捷克民歌）的不同音乐风格，便被准确地显示出来。

上引捷克民歌《Teče vod》与德国民歌《你们要知道吗？》，从旋律上看本来非常近似，但作者把握住了德国民歌重音强调规律的特殊之处，因而也就描述清楚了它们之间的差别，同时也就客观地突出了德国民歌总体音乐形态中一个项目的基本特点。

据此也可以看出，在民族音乐学的直观描述中，乐谱和谱例显示，也是一种有效的音乐文本表达，它们作为音乐本体形态之一的文字描述补充，可以使阅读者通过乐谱的唱读，具体感受到文字描述所包容的音乐事实和不能完全包容的音乐情感和情绪。

三、响器形态描述

所谓“响器形态描述”，就是从乐器形体或特殊发声器形体出发，对其构成部件和音乐性能或音响性能进行分解和概括的客观陈述。尽管民族音乐学视野中的直观描述对象，已经扩展到音乐事象中非乐音类发声器范围，但其最主要和最基本的描述对象还是具有特定音乐性能的“乐器”，况且在音乐事象中出现的某些特殊发声器，一般都具有与“打击乐器”相近的特征和内涵，故亦可以一并纳入“乐器”来加以讨论。

“乐器形态”，通常又被称为“乐器形制”。如果要给具有音乐性能的“乐器”下一定义，那么可以说，乐器是人类社会群体根据自身音乐生活需要而选用自然物质材料，经过加工制作成为用以演奏音乐的来表达思想、情感以及信仰的器具。人类自从拥有了演奏音乐的器具，人类的音乐才真正有了声乐与器乐两大类型的区分。

全世界各民族所用的乐器，品种多得无法进行精确计算，就中国传统乐器来说，仅据《中国音乐词典》不完全的罗列，有代表性的就不下三百余种，其中绝大部分迄今还在使用，由此

即可想见当今世界各民族乐器种类之浩繁，形制之万千。由于不同民族或不同地区的乐器，常有不同的形制规范和不同的性能选择，甚至个别能自制乐器的乐手，在乐器制作的形制和性能上，也常常表现出与众不同的个人嗜好和即兴构思，因而联系这些乐器所演奏的具体音乐（器乐），对不同乐器的构成部件和音乐性能，进行客观而准确地说明，便成为民族音乐学工作者课题研究类型中另一部分重要的直观描述内容。

根据音乐学家库克·萨克斯完善的现今已通用的乐器四大类分法（第五类“电声乐器”除外），各种乐器构成部件和音乐性能可各归其类，依下列项目按顺序一一进行描述：

（一）体鸣乐器

1. 主体材料（选材，特殊处理）

2. 体形及尺寸（平面、立体、装饰、单体、多体）

3. 定音（有固定音高、无固定音高、单体单音、单体多音、多体多音）

4. 附件（饰物、绳带、支架）

5. 击器（材料、体形、尺寸、装饰）

6. 击法（部位、方式、技法）

7. 音量和音色

8. 性能（音响效果、独奏、合奏、伴奏、文化附载）

（二）膜鸣乐器

1. 膜料（选材、制作）

2. 框体（材料、体形、尺寸、装饰）

3. 膜接法（黏合、钉合、框合、钩挂合）

4. 定音（单音、多音、无固定音高、有固定音高、调音法）

5. 附件（环带、支架、饰物）

6. 击器（材料、体形、尺寸）

7. 击法（方式、技法）

8. 音量和音色

9. 性能（音响效果、独奏、合奏、伴奏、文化附载）

（三）气鸣乐器（气振、簧振、唇振）

1. 容气共鸣体（材料、体形、共鸣容积、多件衔接、出音孔、出气口、装饰、饰物）

2. 发音部位和振动源（吹孔、哨嘴、气柱、各形簧、唇）

3. 音域和音位（简音、音列、音位指法）

4. 吹奏法(姿势、送气技法、技巧指法)

5. 音量和音色

6. 性能(单声、和声、独奏、合奏、伴奏、文化附载)

(四)弦鸣乐器(擦振、弹振、击振)

1. 承弦共鸣体(体形材料、面板材料、共鸣容积)

2. 承弦部件(缚弦、弦轴、轴杆、码子、弦柱、山口、品位、活动千斤、固定千斤)

3. 弦(弦质、弦数、弦长、弦号、弦序)

4. 定音(空弦音、音位弦、共鸣弦)

5. 触弦器(指、拔子、弓、击器)

6. 奏法(姿势、弹奏、擦奏、击奏、音位技法、触弦技法)

7. 音域(把位音域、总体音域)

8. 音量和音色

9. 性能(单声、和声、独奏、合奏、伴奏、文化附载)

这些可供乐器形态描述参照的形制项目,与音乐形态项目一样,也都具有"变数"项目特征。这就是说,对某件乐器的形态进行文字描述,也应当是对这一乐器形态构成强调什么部件和音乐功能,如何强调这些部件和音乐功能,鲜明、个性地展现该乐器基本面貌和主要特点的陈述。但是,乐器作为一件件实体,除音乐性能之外,其本体是有形之物而不是抽象之物,它的各个构成部件都是客观"物"的存在,并且都与这一乐器的音乐性能发生着联系,所以这些都需要我们一一加以直观描述。按这样的要求做,并不与前述"概括描述"的内容相矛盾,因为在部件的一一描述过程之中,也存在着重点、细致和一般、粗略的区别。正因为有这样的区别,所以对乐器形态进行描述除文字陈述之外,一般都需要配用该乐器实物图片或形制绘图,因为这样可以弥补文字分解描述和内容简略之不足,给人以完整再现原物的直观形象。

关于乐器实物图片和形制绘图的具体要求,本书第四章第五节已有论述,故此不再重复。这里以《中国少数民族传统乐器独奏曲选》中的云南西盟佤族所用特殊乐器"士争"(一弦胡)的描述为例[1],以供我们在此有针对性地继续展开乐器形态描述的讨论:

"士争"为佤语,汉语称作"一弦胡"或"独弦琴"。主要流传于中国云南西盟

①伍国栋《中国少数民族传统乐器独奏曲选》(中),人民音乐出版社1994年版,第125页。文字略有增补。

佤族地区。这是一种只设一弦的弦鸣擦奏乐器。其制多取当地龙竹一截作琴筒，筒长 20 厘米左右，径 10 厘米左右，一端口面蒙干笋叶作承弦共鸣膜，另一端留竹节横断，中开径约 5 厘米的圆孔为音窗。竹片作琴杆，长 80—110 厘米，宽约 2 厘米，厚约 0.5 厘米，上端开三个弦轴插孔，供一个木制弦轴视弦线长短来选择插用，下端穿透琴筒，露一段杆尾在外，供置于地面用脚踩住。弦线仅一，原用干草或藤皮捻成，今已改为尼龙弦。不设千斤，空弦定音多在 c^1—e^1 间。用竹篾片弯曲张棕树丝筋或马尾成擦弦琴弓（图 37）。

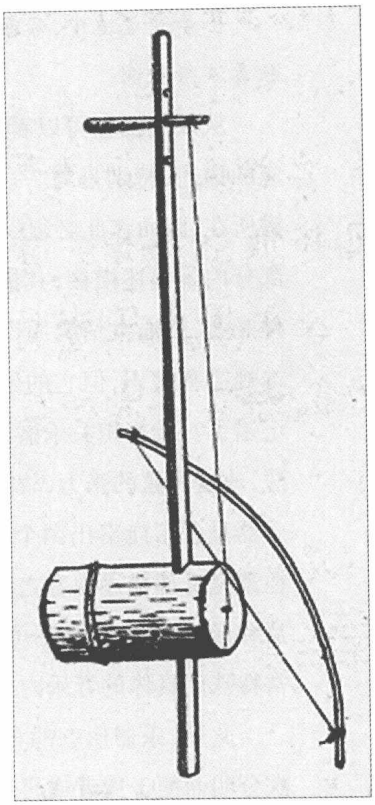
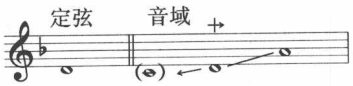


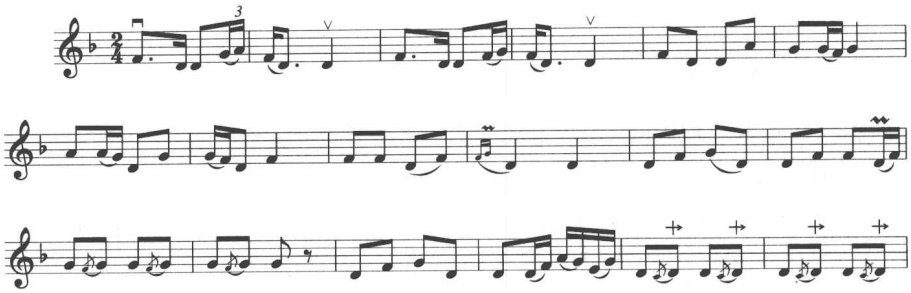
图 37　佤族乐器“士争”

演奏为蹲式，琴筒置于地面，用右脚掌固定位置（脚踩琴筒或琴杆下露尾端），左手虎口触琴杆，用拇指和食指捏弦为第一音位，中指只作空弦的颤指使用，无名指按第二音位和往下滑按第三音位。不换把，自然音域五度，但使用特殊的压琴杆增音法（用符号+表示），则可降低空弦音，使音域扩至六度。压琴杆增音的具体奏法是：左手用力压弯竹片琴杆，使张弦松弛而产生比原空弦定音约低大二度或小二度的新空弦音，如下列谱例所示：



压琴杆增音法，既是一种扩充音域的方法，同时又是一种演奏装饰音的技巧，在实际的演奏中，乐手常用它演奏前倚音来装饰主音（自然空弦音）。此外，还常运用颤音、捻弦（产生波动音效果）等技法。如下例《情歌调》中压琴杆增音和捻弦（用符号 ⁓ 表示）等技法的使用：

《情歌调》（士争曲片段）　　云南西盟



士争音量适中，音色浑厚、柔和。佤族青年男女多在交往、恋爱活动中，用它来伴奏情歌和独奏流行歌调。

从以上描述可以看出，佤族乐器士争形制上所具有的特殊性和音乐性能，都基本得到相应的描述，特别是与“一弦”形制有关的各个部件和相关音乐性能，是这一乐器特征描述的关键所在，因而在此必须作为重点来进行简练而清晰的突出描述。倘若略去此部分内容或对此部分内容描述模糊，其描述文本即失去应有的学术性和研究价值，甚至还可能给读者造成一种疑惑：就通常情况而论，士争一弦，只能奏出一个空弦音位，这是一般乐器形态所具有的基本规律和常识，但它的乐谱显示则出现有一个比空弦音更低的音，是不是该乐器的空弦音标记错了？或是相关乐谱记错了？所以，描述者一旦重点突出地描述出该乐器能使用压杆增音法，改变琴弦的张力，故能奏出一个更低的空弦音，从而使这种在形制上只有一条琴弦发声的乐器具备了能奏出两个空弦音的特殊音乐性能，那么这些疑惑就不可能产生，或一时产生但在读完全部描述内容之后也会立刻消解。显然，士争形制所具如此典型的音乐性能，其实物图片和形制绘图，都是不可能显示出来的，然而客观、准确、重点突出的文字描述，则能使这些非常特殊而具体的音乐内容得到明确的提示和彰显。

此外，乐器形态的直观描述，还需要注意内容结构顺序上的逻辑安排，使之维度明确、层次分明而便于读者或研究者进行平面的或深入的观察。其具体描述顺序的逻辑安排，可用“三个‘先后’”或“三先三后”来概括，那就是“先整体后部件（局部）；先外层后里层；先形制后性能”。特别需要注意的是，不要轻易使用内容不相关联的跳动式分述，这样容易因零乱的陈述而使参阅者难于把握乐器整体的多维形制构造及其相关多种性能。

至于有关此乐器附载的人文内容和文化背景，当然也是不可缺少的描述内容，但不是本节讨论对象，故此不论。

四、音乐描述中的名称和术语

无论是声音形态描述还是响器形制描述，描述者首先陈述的是这些声音或音乐种类的名称或称谓。而一种民间音乐或一种民间乐器，又常常同时有多种称谓，就像本书第四章调查提纲涉及的名称项目那样，可能会有本地居民（局内人）的自称，外地居民及学者（局外人）的他称以及其他各种各样的变异称谓等。其中有的自称或某些民间原有命名，多半出现在古远的自然民族阶段，或产生于这些音乐种类初期形成的音乐生活过程之中，其名称即随之包含着

某些与音乐种类相关的人文内容、历史内容以及特有形态特征和划类标准选择等信息，因而描述者应当充分估量这些信息并在描述中加以表现。通过这些自称或固有称谓的适当描述，使其与民族音乐学相关的人文内容得到恰当反映，使其音乐种类的历史发展轨迹得到某种程度的提示，使其某种特有形态表现得到应有的突出，使其同种异名的音乐种类得到明晰的分辨和归纳，这样才能使相关的文字描述体现出应有的学术品格。

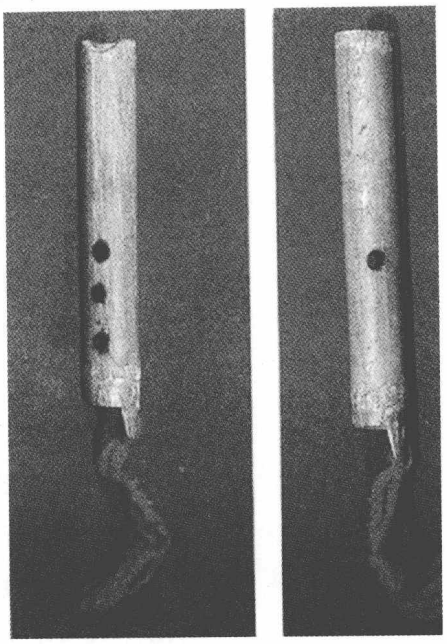


图38　白族勒墨人乐器“迪乌里”

例如，中国四川凉山彝族所用的一种直吹笛子，通常被局外人称为“竖笛”，然而彝语却有另外的原生称谓“克些及黑”。如果将这一彝语原称所包含的具体内容进行译述，其意为“咬着吹的笛子”，因为此笛吹奏时，用牙咬住吹口，以舌头堵往部分吹口直吹。再如，笔者1985年在云南怒江州碧江县四区白族勒墨人住地调查，发现该地勒墨人也使用一种单管边梭直吹乐器，局外人称之为“短笛”或“竖笛”，而勒墨人则将之称为“迪乌里”（图38）。通过交流和访谈才知：“迪”、“乌”、“里”三字发音，是该乐器所奏主要三音列的声音模仿，专用此乐器吹出的曲调和伴奏当地的一种民歌，都叫“迪乌里调”。可见，彝语“克些及黑”和勒墨人话“迪乌里”这些乐器原生称谓，是以这一乐器特殊演奏形态（形制和奏法）和音乐表现形态（主要音列模仿）显示来命名的，的确包含一些民族音乐学考察需要关注的“深意”，故而这些称呼在民族音乐学描述中便具有了可以深入思考、追寻和研究的学术内容：“克些及黑”之称，使我们能够从乐器形制奏法角度，将此乐器与其他不用此式吹奏的“竖笛”类区分开来，从而具有“划类标准选择”的意义，同时，亦为该乐器其他项目所具有的形态特征（如特殊的音色品质构成）等，从演奏法方面进行相关的联系和提示；“迪乌里”之称，则使我们能够从勒墨人民间音乐音阶和音列的构成分析中，发现与这一乐器制作和音列构成方面的某些音乐形态联系，同时还可能意识到这一乐器的音列构成与当地民歌的基本音调，也存在着某种交融性联系。据此即可以说，在音乐形态描述或是乐器形制描述中，关注和加强相关原生称谓的发现和描述，从音乐文化内涵考察的角度有时会显露出比关注非原生称谓更具有民族音乐学学科特色的学术价值。

正如他称不能在所有情况下概括和代替自称的特殊意义一样，自称也不能在所有情况下取代他称在民族音乐学描述中的通行性运用。如果完全不使用他称，在某些情况下就不能将自称恰当地归入某大类音乐的系统、协调、比对的描述之中，也难于彰显同类、同原理乐器相互间的某些关联和联系。因为同一种音乐和乐器，在不同地区和民族中流传开来以后，经常会出现繁多而极不一致的各种自称。例如，汉语称为“口弦”的这种在全世界诸多民族中都流传的乐器，仅在中国的二十多个少数民族中，就有三十余种含义各不相同的自称，柯尔克孜族称“铁木耳阔木孜”，彝族称“和贺”、“冲”，白族称“篾弦”、“期空”，纳西族称“古谷”，苗族称“勃爹”、“加”，等等，真是不一而足。我们对这一乐器进行描述，当然不能每次提到它都要罗列所知各民族的几十种不同自称，或使用一个只有少数人才使用的名称来替代所有的自称，而只能使用某一流传面最广、为多数人所知的称呼作为通行名称来进行概括和表述，而这一通行名称对其他民族来说，必然就是他称了。“口弦”作为具有代表性的同类乐器通称来使用，对于繁杂的自称来说，是一种囊括，因而它应当是一种可以为多数人普遍接受的“大众化”、“通用化”称谓的选择方案。

此外，关于音乐种类和乐器种类名称的文字写法和读音，在描述中也应予以考虑。因为用某种语言体系的文字去记写不同语言的名称读音，不一定能完全准确地加以显示。如我们用汉字去记写非汉语发音的某些少数民族的音乐专门名称，就会遇此情况，因而在汉字记写的名称之后注以拼音（汉语拼音或国际音标）应当是必要的。这样做，可以基本避免因方言发音差异和汉语发音不准致使名称读音发生较大变异的现象。这里可以引用万桐书编著的《维吾尔族乐器》[①]中的乐器称谓注音为例，作者在汉字记写的维吾尔语乐器名称之后，都注有拼音和汉语他称，如“乃依（Nai yi 木笛）”、“苏呐依（Suo nayi 唢呐）”、“喀呐依（Ka nayi 长喇叭）”、“萨它尔（Sa taer）”等。

①万桐书《维吾尔族乐器》，新疆人民出版社1984年版。

音乐专门名称和音乐专门术语，是两种不同性质的词汇，其内容含量各有不同，二者不能混淆。在民族音乐学的描述中，音乐专门名称是个体化的，它表征的是音乐种类、乐器种类和音乐作品个体；而音乐专门术语，则是概念化的，它表征的是某些音乐个体所共有的某种音乐构成类型和模式。

例如，我们通常所说的“京剧”、“越剧”、“川剧”等，是中国地方戏剧个别“种”的称呼，所以应当说它们是个体的、专门的名称，而不是术语；而我们通常

表述的“戏曲”一词，则是将中国所有地方戏剧种类作为一个“类型”和“模式”来表述的词汇，所以应当说它是概念化的、专门的术语，而不是名称。

据此，本节所述民族音乐学描述中的专门术语，就是那些具有“类概念”意义的音乐学词汇，如今天已在各民族民间音乐和专业音乐描述中通用的一些词汇：音阶、音域、调式、节奏、旋律（曲调）、曲式（曲体）、单声、多声、和声、音声等等；还有某些民族自用而其他多数民族不用的特殊术语，像中国传统音乐（主要是汉族传统音乐）领域中普遍使用的“戏曲”、“曲艺”、“山歌”、“小调”、“声腔”、“板式”、“曲牌”、“文武场”、“宫调”、“旋宫”、“借字”、“律吕”，等等。

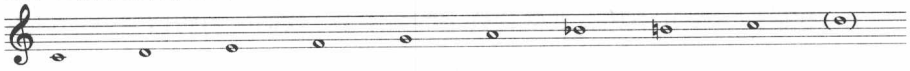
关于音乐描述中是优先使用民族特有术语还是国际通用术语，目前在民族音乐学界仍有不同意见。不过笔者认为，如果一项研究课题描述所使用的专业术语为世界各国和各民族所共用，这自然是件最好不过的事情。因为果真如此，那么这项研究课题的学术之光，就会很快穿透不同文化构成的深邃迷雾，普照于其他国度和不同民族的学者身上，从而使它得到广泛的交流和共识。迄今人类创建的许多成熟的自然学科，其术语的使用情况就是这样。但是，作为具有突出人文学科特点的民族音乐学，这一理想并非如我们想象的那样容易做到，正如比较音乐学先驱埃利斯的结论所说，全世界不同民族的传统音乐，并不是完全采用同一原理构成的音乐，而是产生于不同文化背景、处于不同历史发展阶段、具有某些不同构成原理的相异型音乐，这就必然会有各民族所用表述本民族音乐特征和构建规律的特定术语出现，其中许多都是无法用他民族创用的和通用的术语来代替的专用词汇。

例如，“歌剧”这一欧洲民族创用并已在世界范围内通用的术语，就无法正确代替中国传统音乐形式中的“戏曲”一词来使用，尽管也有学者在英文著述中将中国戏曲表述为中国式“歌剧（opera）”，但这并不是最准确的描述，因为“歌剧”和“戏曲”是在两种不同文化范围内生成的相异的表演艺术，其音乐构成和戏剧表演有着非常不同的规律和法则，二者替用极容易造成不同内容和形式的混淆。所以，中国学者坚持使用“戏曲”一语，并没有什么不合理的地方，它反而会更利于人们认识和了解这一形式在音乐构成上所具有的共性和特殊性、世界性和民族性。

再如，中国传统音乐使用的某些音阶，在音列构成上与西方传统音乐音阶有相同的情况：

1.

意大利威尼斯音阶（14 世纪）



中国清商音阶（隋唐）

2.

欧洲自然大调音阶

中国清乐宫调式音阶

从以上谱例可以看出，威尼斯音阶与清商音阶的音列构成相同，自然大调音阶与清乐宫调式音阶的音列构成也相同，它们作为音乐形态范畴描述的音阶术语，为其通用是不是就可以相互替代？不必用中国传统音乐的名称，而采用西方的名称？或用中国传统音乐的名称去代替西方的称呼？不是过去有人在描述中国清乐宫调式音阶时就用过“大调式风格”、“大调式特征”的文字描述吗？我们的回答自然是否定的。

因为这些音级组成看来相同的音阶，在实际的音乐构成和运用中，其运动法则是各不相同的，它们构成了不同地域、不同民族的相异音乐的不同音调特色，因而不可混为一谈。威尼斯音阶是以♭B为变化音，而清商音阶则是以还原B为变化音[①]；自然大调音阶中B是导音，它以倾向主音的小二度进行为其特点，而清乐宫调式音阶中B不是导音，它以不倾向主音而多半越过主音作小三度进行为其特点，并且它们各自在本民族传统音乐的“调式体系”中，还具有不同的音乐意义和作用，这正是它们貌似相同而实则不同的民族性品格所在，因而它们作为类概念术语在民族音乐学的描述中，相互间自然具有不可替代的音乐学内容。

①黄翔鹏《溯流探源》，人民音乐出版社1993年版，第95页。

正是鉴于上述情况，民族音乐学的描述，除已被各民族普遍认可而能相互通用的一些术语之外，还应当认真考虑各民族特有术语的适当使用，这样才有可能正确显示该民族传统音乐构成的个性和民族性。不要因为过分追求术语的“通用”，使不同类概念术语相互混淆而掩盖了它们实际的音乐学意义和独特的形态价值。

此外，还有一条原则需要强调，那就是在描述中创用和借用新术语，应当十分慎重。因为人们有时过于看重术语命名的优先权，以为这是显示个人描述水平“高深”的标志，以此可以攫取到科学的荣誉，这就必然会导致轻率地使用和借用许多并不那么准确和科学的新术语。我们应当明白，在科学的民族音乐学描述中，比优先使用新术语权利更为重要的，实则是这些术语的正确性和实用性。一位成熟、踏实的音乐学学者，并不需要使自己的表述成为名词术语的堆砌，让读者望而生畏和不知所云。

第二节　音乐解释

一位民族音乐学工作者，在他的音乐描述中如实地勾画出了某一社会群体传统音乐生活及其音乐事象的状态、形貌、特征和性质，使人们从中了解和观察到这一社会群体正过着什么样的音乐生活，正使用着哪些音乐，这些音乐在日常生活中用于何种场合，具有什么样的社会作用和艺术功能，内容和形式呈现什么形态，各有什么特别之处等等，这自然是他完成的一项可以引以为豪的奠基性科研成果，而奠基性科研成果的重要意义是不言而喻的。但是，这还不能说他的科研工作已达终点，因为他还未在奠基性科研成果（直观描述）基础之上营建起有关的理论之屋。他虽然告诉了人们这一社会群体的音乐生活及其音乐事象“是这样”的状况，却未曾告诉人们该社会群体的音乐生活及其音乐事象“为什么是这样”的因由，这一需要他再次踏上科学之旅去继续完成的音乐事象因由的陈述工作，就是本节讨论和研究的中心议题——音乐解释。

音乐解释，是建立在深入描述基础上的关于音乐事象成因和因果关系的科学谈论，也就是前面所说“有关音乐生活及其音乐事象‘为什么是这样’”的学术性阐释。尽管我们曾经观察到了若干音乐事实，并为之进行了客观和深入描述，但如果不进一步加以解释，我们就无法对音乐事象做更深入的理解，如果要做更深入的理解，就必然要进行科学成因和因果关系的理论阐述，正如C.恩伯、M.恩伯夫妇所说：“在科学上，所谓理解就是要求得到解释，因此，科学的主要目的就是获得可靠的解释。”①

民族音乐学研究课题的音乐解释，主要是通过“历时材料阐述”、“联系比较阐述”和“模式分析阐述”等路径而得以完善和解决。

①〔美〕C.恩伯、M.恩伯《文化的变异——现代文化人类学通论》第80页。

一、历史材料阐述

虽然说民族音乐学是一门以音乐事象现状研究为基本目的的学科，它首先关注的是音乐事象和相关音乐品种类型的现实形态和构成法则，而不是这

些音乐事象和相关音乐品种类型的历史状况和演进过程，然而也正因为这些音乐事象和相关音乐品种类型大都经历过漫长的发展历史和传承变异过程，故而恰恰能够成为民族音乐学现状研究、现实构成讨论和建立相关通则所不可匮缺的历时性说明和历史性依据，故而使用必要的历史材料来阐明音乐事象现实存在的因果关系和构成规律，遂成为民族音乐学课题研究必然要选择的一种解释途径。

民族音乐学现状研究课题不仅需要相关历史材料来联系和证明，甚至人类社会群体生存方式中的某些早期音乐事象，诸如音乐起源、部落或部族时代的音乐事象和音乐类型状态等问题，还需要民族音乐学将之作为历时性对象来加以探索，只不过是，历史学对人类初始阶段的音乐及音乐生活研究采用的是史学理论及方法，主要通过文献学、考古学等手段来达到目的，最终试图“勾勒”出历史湮没的人类社会音乐生活的过去事态和发展过程；而民族音乐学对人类初始阶段的音乐考察，采用的则是结构主义的理论及方法，主要通过现实群体社会生活结构和音乐生活事态内涵的历时性内容剖析手法，最终试图“构拟”出人类社会群体昔日所经历过的某种音乐历史是如何对当下音乐事态发生着深刻影响的规则和规律。

由此我们也就可以换一种角度认为，民族音乐学对与音乐现状研究主题相关的历时材料和史学材料的重视，应当被看做是一种“历史民族音乐学”派别的方法论显现，或者说是民族音乐学学科一种历史学研究视野或研究角度的借鉴。作为由比较音乐学发展而来的民族音乐学，其突出的社会学、人类学特征表明它依然是一个寻求各民族传统音乐构建规律和通则的学科，而不应当被看做是这一独立学科在性质上出现的某种程度的音乐史学异化和转移，或者被认为是与音乐史学的混同或竞争。事实上，与此类问题性质基本相同的诘问，在社会学和人类学界似乎早已得到明确解答：以建立通则为目标的“社会学家必须用同样的方法（引者注：指历史学方法）来研究所有的文化。在研究历史的文化时，他不要由于各自奉行极为不同的目的和方法，而与历史学家进行竞争或冲突”。①

就世界各民族音乐发展历史而言，中国是一个有关音乐历史材料积累和保存最为丰富和最具特色的国家，这些音乐历史材料和与之相关的其他历史材料，浩如烟海，门类繁多，总体上虽可以统称为“史料”，但形态上又大体可划

①〔英〕A.R.拉德克利夫－布朗《社会人类学方法》，夏建中译著，山东人民出版社1988年版，第71页。

分为历史文献和文物遗存两大类型，它们在民族音乐相关的历时性研究中，都大有用武之地。

专门研究历史文献和目录的学问叫“文献目录学”，其中以中国历史文献为主要辨识和研究对象的“历史文献目录学”，以中国历史文献的校勘、目录、版本为主体对象，涉及文献编纂、古籍整理、工具书等内容，其功能是使学者能够触类索书、以书识学。因此，民族音乐学工作者具备一定的“文献目录学”基础，也是非常必要的。

专门研究古代文化遗址和古代文物遗存的学问叫“考古学”，其中以中国音乐文物考古材料为主要对象的“中国音乐考古”，自20世纪80年代以来有了开拓性的进展，与此相关联的“音乐图像学”，也开始受到音乐学界广泛关注，因此，民族音乐工作者具备一定“音乐文物遗存”材料的收集和辨析技能，对于相关传统音乐历史与现状的研究来说，也具有相当的学术价值。

民族音乐学研究课题对历史文献和文物遗存的使用，主要表现为对相关材料的恰当选取和相关内容的正确阐述。前者是指历史文献和文物遗存材料的选取范围不能漫无边际，要通过与“文献目录学”和“考古学”理论与方法相关的手段，在特定学术范围或具体研究对象范围所限定的历时材料积累中去进行选材，并优先考虑和选用与音乐研究对象有直接关联的相关材料。这样既可以为研究者节省很多时间和精力，还可能准确地获得比较有说服力的相关材料。后者是指历史文献和文物遗存材料的使用不可牵强附会，要通过与“文献目录学”和“考古学”理论与方法相关的手段，对所用材料进行学术性辨识，准确地认知和理解所用材料的具体内容，阐明与现实音乐研究对象之间的历时性联系或因果关系，从而增强研究文本音乐解释的可信度和理论深度。

例如《裕固族西部民歌研究》[1]一文，作者在研究中发现中国部分裕固族西部民歌与匈牙利民歌非常相似，不仅一些衬词相同，体裁也大体一致，都属于“草原牧歌”类型。由于现实中的匈牙利民族生活在万里之外，其民歌与中国裕固族这个只有万余人群体的民族的民歌在音乐形态和体裁结构上所表现出的一致性，显然在现实生活中是很难找到直接、具体的材料和准确的因果答案的。然而，如果研究者认真追溯历史，准确联系相关民族历史材料，就会发现这两种民歌之所以会如此相似，实具有可以确定的历史原因和相关的历时脉络。

①杜亚雄《裕固族西部民歌研究》，《甘肃民族研究》1981年12月创刊号，1982年第1、2合期。

裕固族古称“回纥”，亦称“高车”、“铁勒”，公元9世纪以前生活于蒙古草原，与古匈奴民族共居一地，时被相关历史文献称为同一民族群体或相亲近的民族群体：“回纥，其先匈奴也”（《新唐书·回纥传》）；“铁勒之先，匈奴之苗裔也”（《隋书·铁勒传》）；“其语略与匈奴同，而时有小异”（《魏书·高车传》）。正是因为这些历史文献记载，将现今相隔万里之外的匈牙利民族与中国西部裕固族联系在一起。公元1世纪，蒙古草原的匈奴政权崩溃，匈奴人大量西迁，其中一部分至东欧今匈牙利等地定居，蒙古草原的民歌也就带到了匈牙利。其后，原与匈奴共居蒙古草原的部分回纥人，于公元9世纪南迁，又将这些风格相同的民歌带到了今中国西部裕固族居住的河西走廊①。这就为一个民族的音乐特色传承与该民族历史迁徙动向具有极为密切联系的这一规律或通则，提供了较之以往研究更为具体而明确的例证。

①参见宋蜀华、白振声《民族学理论与方法》，中央民族大学出版社1998年版，第288页。

②伍国栋《长鼓研究》，《中国音乐学》1987年第4期。

由此可见，有针对性的历史文献资料选取和准确阐明历史文献内容与现实民族音乐状态之间的历史联系，的确可以加深民族音乐学现状研究课题深邃的人文历史叙事和学术层面的历时厚重底蕴。

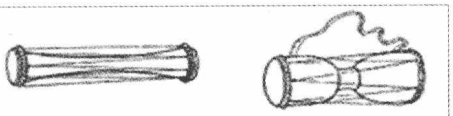


图1　广西　墉瑶黄泥鼓（左：公；右：母）

图2　广西盘瑶长鼓

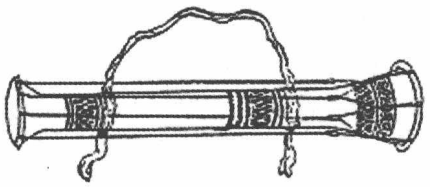


图3　广东连南排瑶长鼓

图4　广西、湖南平地瑶等族系长鼓（上：长鼓；下：短鼓）

图39　《长鼓研究》中的瑶族各式长鼓

再如《长鼓研究》②一文，作者在调查研究中发现，今南方湖南、广东、广西等地区瑶族现实生活中使用的一种细腰型鼓乐器“长鼓”（或称“黄泥鼓”，图39），与汉魏以来在汉族地区广泛流传的“细腰鼓”和壮、朝鲜等族中流传的“蜂鼓”、“长鼓”等如出一辙，故而认为可以将瑶族长鼓视为中国古代细腰鼓类型的一种孑遗；同时该乐器所依附的信仰民俗，也具有与古代“傩祭”乐舞相通的祭祀功能。但是，瑶族现实社会音乐生活所呈现出的相关音乐材料，却不能代替历史文献和古代实物来证明和解释这一关于现状文化渊源的假说或推断。因此，历史文献记载和同类型鼓乐器的文物遗存，即成为该论文作者研究材料选取和分析阐述不可或缺的对象和内容。

据此，该文首先通过汉魏时期以来历史文献《风俗通义》[东汉]、《搜神记》[晋]、《荆楚岁时记》[梁]、《踏盘曲》[宋]、《赤雅》[明]中与瑶族先民祖神崇拜和盘王祭祀习俗相关的材料举证与阐述，对瑶族长鼓和长鼓乐舞隐含

的祖先崇拜意识及行为做出明确论证；接着论文再成序列地举证出迄今所见中国远古时期细腰型陶鼓实物(青海民和马厂文化遗址)、唐代细腰鼓实物(故宫博物院藏)、北魏唐宋时期以来的细腰鼓图像遗存(敦煌莫高窟435等窟壁画、陈暘《乐书》插图、《大傩图》)等一一进行比对阐述，由此阐明和勾画出瑶族长鼓与中国古代细腰鼓群落之间所具有的一脉相承的历史联系，为当今瑶族长鼓及其长鼓乐舞形态构成的普遍性特征和信仰与祭祀文化的普遍联系提供出较为清晰且较为可信的历时性证据。

据此不难看出，尽管论文作者对这一研究主题已经做过相关的前期田野考察，获得不少可以用于研究长鼓现实状态的若干考察材料，但是，如果全文匮缺必要的相关历史文献材料和考古文物材料显示，以及可与当今音乐事象状态贯通的逻辑阐述，这一研究选题实难达到预期的设计要求和相关的学术目标。

通过以上关于“历史材料阐述”两个案研究成果的剖析与观察，可以说明在当代民族音乐学或传统音乐研究领域，为了论证某一音乐事象的现实存在，除了需要对现时状态进行周密的考察和研究之外，还要尽力觅寻与这一音乐事象相关的历史踪影，通过其历时性序列传承过程的考察和发现，去追寻和探索音乐事象现状之所以能成其为“现状”的若干历史前因及遗传影响，这是一种与西方文化人类学历史学派研究方法和思路完全相通的一种考虑和设计：“如果想要更好地理解我们所感兴趣的能够说明文化变异的因素，就应当对历史序列进行考察。历史序列能够帮助我们确定据认为导致了各种各样现象的条件是否真的先于这些现象，这样就有可能更为确切地断定这些现象是它们所引起的。如果能对历史序列进行考察，我们就能确信自己没有本末倒置。”①(参见【原著选读】《跨文化研究与历史研究》)。

①C.恩伯、M.恩伯《文化的变异——现代文化人类学通论》，辽宁人民出版社1988年版，第102页。

无论是在具有深厚历史研究法经验积累的中国传统音乐研究领域，还是在深受文化人类学方法论影响的民族音乐学理论范畴，这种与文化人类学历史变迁理念相通的学术视野、研究构思和实践，自然应当是一种与各民族音乐类型现状研究内容密切相关的历时性逻辑阐述体现。

【原著选读】

跨文化研究与历史研究（译文参考）*

跨文化研究

人类学家完全有可能通过探寻那些具有或不具有某种特质的社会之间的区别所在，进行世界范围的比较研究，并以此为基础产生各种解释。然而，世界范围比较研究最常见的用途可能还是对解释进行检验。跨文化研究者首先确定一些条件，如果某个特定的理论是正确的，那么这些条件一般就会相互有联系。然后，再查看一下世界范围的社会样本，看看这些预期的联系是不是普遍适用。跨文化研究的优点是从中得出的结论对大多数社会来说很可能都是适用的，但是有一个条件，即用来验证的样本必须或多或少是随机选取的。这就是说，同区域比较结果相比，跨文化研究的结果可能适用于大多数社会和大多数区域，而区域比较结果却可能适用，也可能不适用于其他区域。

正如我们前面所提到过的那样，研究中所考察的社会数量越多，调查者详尽了解有关社会的可能性就越小。所以，如果跨文化检验不支持某个特定的解释，调查者可能会由于对样本社会了解不够而不知该怎样去修正这一解释，或者该怎样提出一个新的解释来。在这种情况下，人类学家就可能会对两个或更多的特定社会的细节重新进行考察，以刺激有关这个课题的新思想的产生。作为产生和检验解释的一种方法，跨文化研究还存在着另一个局限，那就是，只有所需要的资料一般都能从民族志中得到的那些解释，才能得到验证。对解释某些还没有被描述过的事物感兴趣的调查者来说则必须另辟蹊径，采取别的手段来收集资料了。

历史研究

民族史研究，是以一个单一社会在一个以上不同时间的描述性资料为基础的。它为各种各样的历史研究提供了基本资料，正如民族志为各种类型的非历史研究提供了基本资料一样。民族史资料的来源除民族志学家所写的民族志报告之外，还有其他来源，比如探险家、传教士、商人以及政府官员的论著等。

在提出假设并对它进行检验方面，对单个社会进行跨时间的研究时所受到的限制往往和对单个社会进行单一时限内的研究所受到的限制相同。对单个社会的历史研究，和对单个

【原著选读】

社会的非历史研究一样，有可能提出一些假说，但一般说来却无法提供机会，相当肯定地确认哪种假说是正确的。跨文化历史研究(到现在为止我们才仅仅有几个这样的例子)所受到的局限则与此相反。跨文化历史研究可以通过比较提供充分地检验假说的手段，但要从这些可以利用的资料中提出假说，却受到了严重的限制(因为赖以进行工作的都只可能是第二手资料)。

然而，任何类型的历史研究都有一个优点。建立文化人类学理论的目的就是要对文化模式中的变异进行解释。这就意味着要具体说明什么样的条件对一种文化模式有利，而对另一文化模式却不利。这样的具体说明要求我们接受一个先决条件，即所假设的原因或有利条件要先于所要加以解释的模式。这样一来，理论和解释就含有跨越时间的变化序列，而这正是历史的本质所在。所以，如果想要更好地理解我们所感兴趣的能够说明文化变异的因素。就应当对历史序列进行考察。历史序列能够帮助我们确定据认为导致了各种各样现象的条件是否真的先于这些现象，这样就有可能更为确切地断定这些现象是它们所引起的。如果能对历史序列进行考察，我们就能确信自己没有本末倒置。

历史研究的主要障碍是，对历史资料进行收集和分析是一项单调无味而令人感到恼火的工作，特别是当资料分散于探险家、传教士和商人的论述中时更是这样。为了排除某一些解释，首先对各种解释进行非历史验证也许会更为有效。只有当一个解释经过非历史的检验之后还能幸存下来，我们才应该依赖查阅历史资料来验证解释是否符合历史序列。

---

*节选自 C.恩伯、M.恩伯《文化的变异——现代文化人类学通论》，杜杉杉译，辽宁人民出版社 1988 年版。

二、联系比较阐述

本书曾在首章谈论到，作为音乐学学科的民族音乐学取代比较音乐学之后，并不意味着比较音乐研究方法的过时，而是意味着比较音乐研究方法作为民族音乐学总体研究方法系列之一，有了比以往任何时代都要开放和多样的拓展。此即是因为民族音乐学理论与方法建立之后，扩大了相关研究人员音乐观察和音乐研究的视野，修正了过去只认定某种音乐才是世

界音乐之中心的片面观念，从而在对象、范围和目的上有了更加多样的不同文化背景的社会群体音乐可供其观察、研究和认知，同时也是因为大多数民族音乐学工作者已经认识到各民族音乐现象的合理解释和系统理论的树立，不能完全依靠音乐文化背景单一、孤立的音乐类型分析和解释去完成，而需要随时进行多种音乐文化背景的多种音乐类型的联系比较，才能使其复杂的音乐事象得到更充分的解释，由此而树立的学术理念和学科理论才可能更为系统、更为完善和更具普遍的学术价值。加之现代社会及其科技文化的迅速发展，使不同地区和不同民族的音乐文化交流，也随之不断扩大和加剧，这就为民族音乐学的比较研究取向赋予了更为丰富多样的内容和更为畅通的文化联系渠道，比较研究论题选择也有了更为广阔的空间。因此，比较研究方法的运用，在当今民族音乐学领域不仅未被削弱，而且还呈现出渐趋发展的良好动势。

就中国民族音乐学的研究现状而论，自20世纪80年代以来，运用比较研究方法来进行操作的新课题为数不少，其中有的在学术上已取得令人瞩目的成就，例如杜亚雄的论文《裕固族西部民歌与有关民族民歌之比较》，王耀华的著作《琉球、中国音乐比较论》和《三弦艺术论》[①]等，即在国内外民族音乐学界产生了良好影响。

①杜亚雄《裕固族民歌与有关民族民歌之比较》，《中国音乐》1992年第4期。王耀华《琉球、中国音乐比较论》，日本那霸出版社1987年版；《三弦艺术论》，海峡文艺出版社1991年版。

音乐事象的联系比较阐述，就是联系不同文化背景中的多种音乐事象，通过形式、内容、意蕴的分析比较，展示和陈述彼此间的相似性和相异性以及相似中的相异和相异中的相似，从中发现某些音乐传承、传播、演变和构成规律，并为之进行解释而树立某种学说或理论的陈述。

作为科学研究的“联系比较阐述”，满足和强调的并不仅仅在于要表述出不同文化背景中的比较音乐对象是如何的相似和如何的相异，或说出这些比较音乐对象有什么共性和差别，因为指出比较对象是如何相似和如何相异，或说出这些比较对象有什么共性和差别，对于学术性的比较研究领域来说，还只是一种表层的初步认识，其陈述还未超越知性认识范畴，其内容也未能进入解释性理论深度和建立理论或通则的高度，故而只能算是比较研究工作的初期阶段或迈入的第一步。就像黑格尔从哲学角度来阐发比较的意义并非如此幼稚那样：“假如一个人能看出当前即显而易见的差别，譬如，能区别一支笔与一头骆驼，我们不会说这人有了不起的聪明。同样，另一方面，一个人能比较两个近似的东西，如橡树与槐树，或寺院与教堂，而知其相似，我们也不能说他有很

高的比较能力。”[1]因此，真正完善的比较研究工作，应当在这一初始或第一步认识基础之上，进一步在“异中之同和同中之异”的解释过程中，逐步完善和完成比较对象之间联系规律和特征的深层解释和理论系统设立，这也就是社会人类学家所说比较研究的“通则”寻求：“比较方法是一种获得通则的方法，我们力图在一个地区的制度和习俗的多样性中，发现这一整个地区或类型的一般性。通过比较足够数量的不同类型，我们将发现更一般的一致性，并因此可能发现人类社会中普遍的原则或规律。”[2]唯有如此，在民族音乐学领域才能使其相关的联系比较阐述，达到民族音乐学学科应有的学术高度。

①黑格尔《小逻辑》，商务印书馆1982年版，第253页。

②〔英〕A.R.拉德克利夫－布朗《社会人类学方法》，夏建中译著，山东人民出版社1988年版，第66页。

由于民族音乐学的观察和研究有历时的目的和共时的目的，因而这一学科关于音乐事象的比较解释，就相应出现两种常见的陈述方式：一种是通过若干历时的和共时的音乐材料比较，对其历史构成进行纵深联系阐述；另一种是通过若干共时的和历时的音乐材料比较，对其现实构成进行横扩联系阐述。据此，我们可将这两种比较陈述方式，分别称之为“历史的联系比较解释”和“类型的联系比较解释”来加以讨论。

1. 历史的联系比较解释

历史的联系比较解释，就是通过不同民族、不同地区的某些历时音乐文本、曲本和实物（乐器）历时性的相似或相异的纵向比较陈述，逐步构拟出这些音乐文本、曲本和实物的历史形貌、历史联系和变迁过程，并进而演绎出与这些历史音乐事实相通的某些演进规律。

此类联系比较阐述，其解释特征与文化人类学及其分支学科的“历史比较法”解释相当。因此，也可以说这是一种主要通过逆向音乐事实的追溯和构拟去建立某种理论的比较解释。例如《日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律》（以下简称《受容变易》）[3]一文，即在陈述上鲜明地表现出了这一比较解释特征。

③王耀华《日本琉球音乐对中国曲调的受容、变异及其规律》，《中国音乐学》1991年第2期。

该文在引言中，首先概括地陈述了中国与日本冲绳（古琉球国）历史上曾经有过的文化联系，明确地提出二者“在音乐文化的各个方面，亦可寻出许多踪迹”的可比性命题。接着，论文取音乐形态学角度，选择若干数量的日本琉球曲调和中国曲调作为对比曲本材料，从“对中国曲调的受容”、“变易的三种模式”和“变异规律”三个相互衔接的层次，逐一进行比较解释。

在“对中国曲调的受容”一节，论文通过琉球传统曲调与中国传统曲调的

联系比较，将可见不同程度接受中国音乐影响（受容）的琉球曲调，分为“有直接或间接联系”、“明显地从中国的两种曲调（《七言词》、《茉莉花》）接受影响”和“迥然相异”但经过“分析对照”即可发现“与中国曲调之间的密切关联”等三种状态，进而构拟出“他们赖以变化的原型”的三种类型来加以解释。接着，又从第三类型导入全文第二节比较解释的中心和重点——“变易的三种模式”陈述。

在第二节中，论文视《打花鼓之歌》、《颂王声》、《齐空公》等三首琉球曲调的变易为三种模式，将这三首现曲（论文称为“现型”）分别与《茉莉花》、《柳青娘》等中国原曲和“以凡代工”的变换宫调手法（论文称为“原型”）进行比较，分别拟出三首介于“现型”与“原型”之间的过渡型曲调形态（论文称为“拟构体”），从而做出这三种模式的变易过程和现曲与原曲在音乐形态上的历史联系解释。这一解释中最富于特色的是关于这三种变易模式之所以可能成立的关键性因素：即《打花鼓之歌》的变易，是由于“三弦定弦法的变化是起着主导作用的因素，随着定弦法的变化，在保持三弦演奏的基本按指位置的同时，其上下高低亦略有调整，因而产生了音阶、旋法的变化”；《颂王声》的变易，是由于“唢呐筒音的变化（由筒音作 si，变为筒音作 ♯fa）、穴孔位置的替换（以第 3 穴、7 穴、高八度 3 穴音代替第 4 穴、8 穴、高八度 4 穴音）起主导的作用，由此而引起了音阶、旋法的变化”；《齐空公》的变易，除含第二种模式外，还由于“‘以凡代工’，使其‘工’音全都‘空’了出来，实际上还产生了宫音系统的变化，由‘以凡代工’变成了‘以清角为宫’”。所有的这些陈述，尽管包含着不少具体联系比较材料和方法的描述，但是这些描述最终都因为导向于解释而隐没在这些具体联系比较的阐释之中。

以上变易模式的构拟与设立，最终是为寻求和解释具体的变易规律。作者在最后的第三节中，从上述三种变易模式出发，首先寻求和解释了变易的历时“三阶段”规律，即三模式共同显现出的“原型”→“拟构型”→“现型”的变易阶段和历时过程；接着又寻求和解释了这一历时变易过程中共时的“音节旋法变换”规律，即三模式分别显现出的“音程性质变换式”、“音程度数变换式”以及音程性质变换和音程度数变换兼有的“混合变换式”。最后，论文将其解释“集中到一点，就是琉球人民在吸收中国曲调进行变易的过程中，最常用的变易是以琉球音阶、琉球旋法来改造中国式的五声音阶和五声性旋法，使之琉球化，以适应琉球人民的审美习惯和审美要求，从而创造了具有独特风格色彩的琉球音乐文化”。

通过上述这一“历史的联系比较解释”的个案分析，使我们看到了这种比较解释方式在一篇民族音乐学论文中是如何具体进行的。这里之所以选择此篇论文来作为证例，是因为它很恰当地体现出了当代文化人类学关于文化变异的一个基本观念以及这一基本观念对民族音乐学比较解释方式的深刻影响。这一基本观念就是：文化变异尽管千变万化，但是“更常见的

过程是文化的相互作用、相互影响，通过这种过程，一个民族从它的相邻民族那里接受一些文化元素，同时又拒斥另一些文化元素；接受或拒斥都是由这一文化本身的体系性质所决定的。从相邻民族那里采用或'借'来的元素，一般说来要在适应现存体系的过程中经过重新加工和改良"。①

①〔英〕A.R.拉德克利夫－布朗《社会人类学方法》，夏建中译著，山东人民出版社1988年版，第60页。

2. 类型的联系比较解释

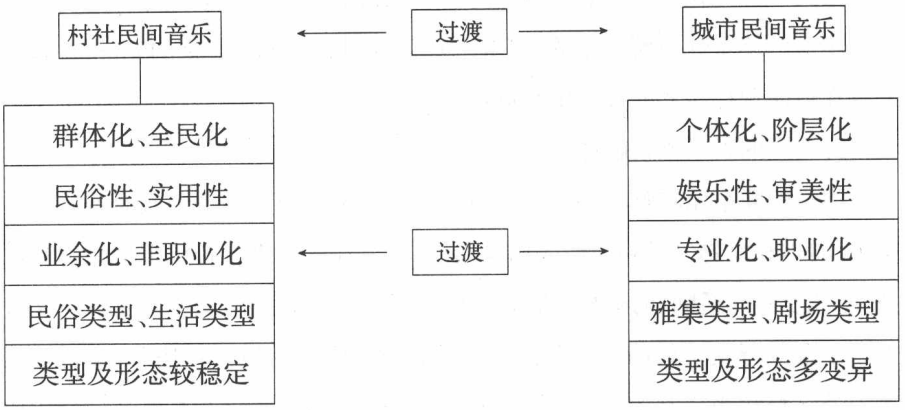
类型的联系比较解释，就是通过不同民族、不同地区的若干共时音乐事象文本、曲本和实物（乐器）相似或相异的横向比较陈述，进行音乐多样化类型和类型一般规律（通则）的解释，从而设立起某种学说和理论。其基本特点与文化人类学及其分支学科的"类型比较法"（有的亦作"区域比较法"、"平行比较法"）的解释相当。其中，对一个民族或一个区域的各种音乐类型进行分析比较，试图去建立某种"音乐分类学"解释，或对世界民族共有的某一音乐类型进行分析比较，从而建立起某种"音乐分类学"理论的方法，应当说是此种比较解释方式的典型范例。前者如中国部分学者关于中国传统音乐、器乐和民歌的分类学解释②；后者如德国比较音乐学家库克·萨克斯完善的关于世界乐器的分类学理论。这些研究成果所采用的就是此种类型的联系比较解释。

②董维松《关于中国传统音乐及其分类问题》，《中国音乐》1987年第2期；杜亚雄《中国乐器的分类》、《中国民歌的分类》，《中国音乐》1987年第2期和1994年第1期。

随着民族音乐学的比较研究课题从音乐形态和类型的解释向文化的、综合的一般规律解释拓展，这种解释方式又得到更为广泛和开放的运用。例如，《中国民间音乐》一书关于"城乡民间音乐形貌特征及相互渗透"的联系比较解释，就已经显示出相关陈述已经从中国传统音乐的生态形貌侧面来体现这一比较解释方式向文化的、综合的一般规律方向拓展的企图③。该书"城乡民间音乐形貌"一节，论述之始即在"村社"和"城市"两种不同区域的自然景观和文化景观基础上，对"村社文化"和"城市文化"生态形貌的不同特征进行了描述和解释，首先树立起了"村社民间音乐"和"城市民间音乐"这两种相互对应的可比性类概念模式；接着，再由这两种模式相互对应的关系出发，先对村社民间音乐模式生态形貌的"群体参与，群体传承"、"实用功能，依附习俗"、"业余操纵，闲时举行"、"民歌为主，器乐为辅"、"地缘清楚，形态稳定"等五项主要特征及其形成因由一一加以阐述；然后再对城市民间音乐模式生态形貌的"阶层参与，个体传承"、"娱乐审美，独立生存"、"职业谋生，商品属性"、"剧场音乐，雅集类型"、"跨域分布，流派变异"等五项主要特征及其形成因由一一加以对应阐述，从而概括地列出下表加以显示：

③伍国栋《中国民间音乐》，浙江教育出版社1995年版，第219－233页。

村社、城市民间音乐生态形貌类比图表



通过此表，既“可以从总体上感受到和认识到，这两种在不同地域生态环境中生存的民间音乐形貌的若干差异”，又可以窥见它所表述的这两种模式固有的密切联系和可以相互转换的文化生态机制。最后，文本对城乡民间音乐因双向交流和相互作用，不可避免而构成的文化生态互惠现象，又从“村社民间音乐文化影响及作用于城市民间音乐文化”和“村社民间音乐文化接受城市民间音乐文化辐射影响和作用”这两个相互关联的交叉动势来进行阐述，表现出作者试图为以上一系列关于城乡民间音乐生态形貌的比较解释，奠定通则性的民间音乐随区域或社区自然景观和文化景观变化而必然变异的文化生态学理论。

三、模式分析阐述

民族音乐学描述的音乐对象，一般都会被描述者从形态角度和文化角度概括归纳成为某种普现模式，而任何普现的形态模式和文化模式表述，则又需要通过形态的和文化的分析阐述来达到目的。这时，音乐事象的“形式”和“内容”，不仅是民族音乐学家直观描述的对象，同时也是民族音乐学家解释的对象。从表述层次的逻辑关系来说，此即 V.C.奥尔德里奇所言“我正在制作的是关于艺术的描述性的形而上学”①。

①〔美〕V.C.奥尔德里奇《艺术哲学》，程孟辉译，中国社会科学出版社1986年版，第129页。

音乐事象的模式分析阐述，就是把整体的音乐对象分解为各个部分，把复杂的音乐对象分解为各个元素，对被分解的各个部分和各个元素以及它们之间的相互关系进行理性的深化解释，继而完成音乐事象整体构成规律、类型和本质的模式化陈述。因此，也可以说一个音乐事象或音乐类型的模式化，就是一种相关音乐事象或音乐类型各种因素的有机整合，一个相对完整的模式化分析过程，也就是一个从个别到一般、从局部到整体、从现象到本质的解释过程。

至于被分析解释的音乐事象或音乐类型选择，则可以是一个民族、一个地区的若干或个别音乐体裁类型和音乐文化类型，也可以是一个民族、一个地区的若干或个别音乐构成特征和音乐构成规律或模式。例如《试论民间曲调的可塑性》[①]一文，就是一篇通过分析阐述，对中国民间曲调"可塑性"特征进行透彻解释而加以"模式化"的好文章。

①郭乃安《试论民间曲调的可塑性》，《音乐研究》1960年第2期。

该文引言部分，首先描述出中国民歌、说唱和戏曲音乐普遍地存在着"同一个曲调，往往配上几首内容各不相同的歌词，曲调本身或者部分地有所变动，或者竟然没有什么变动，却也都能把不同的内容恰当地表现出来"的客观现象，并将这一具有规律性的和具有"类"概念特征的现象概括为一种民间音乐形态层面上的模式——"可塑性"，从而明确地指出解释这种可塑性模式需要采用"联系我国民间音乐的若干特点来进行研究"的分析解释方式。

接着作者从民间音乐总体特征中分解列出"集体创作方式"、"创作的概括性思维"、"叙事性内容和体裁"、"音乐内容既确定又不确定"等几个民间音乐所具有的共性特点，以具体的中国传统民歌、戏曲音乐作品为例证，联系可塑性模式论点步步深入地加以分析和解释。

在"集体创作方式"一节中，作者通过民间音乐创作不同于专业音乐创作的特点分析，重点指出"民间音乐新作品的产生，往往是通过利用旧曲调和改造旧曲调这样一个'推陈出新'的过程来实现的"；"除开新创作的曲调外，则常常是从直接运用现成曲调开始，这就是填词"；"从利用旧曲调（填词）到改造旧曲调（演变）"，就是"民间音乐的一个创作过程"；如果"认识了民间音乐创作中填词的作用，也就不难理解，民间曲调的可塑性是在民间音乐创作的发展过程中历史地形成的现象，它不仅在过去的音乐发展中起作用，而且还要在今后的音乐发展中起作用"。这些关于民间音乐创作过程特殊性的必要解释，就为民间音乐可塑性的必然存在，找到了初始的、动态的客观历史（历时）过程和现实

(共时)依据。

接着的“创作的概括性思维”一节中,作者又从更高理性层次,对民间音乐创作的概括性思维进行分析,首先对这种创作思维从概念上进行界定:“所谓概括性的思维,就是要在变化的情节中,多样的生活事件中,找出贯穿着它们的本质的东西。”这就将民间音乐“多段情节不同的歌词创作一个统一的曲调”的可塑性(也是作者所说“更大的包容性”)现象,归结到了音乐美学范畴,同时也为民间音乐“充分地利用了不同题材的音乐的共性”找到了科学理论的出发点。

但是,作者并没有将这些针对民间音乐可塑性的解释,绝对、机械地视为是在任何时刻、任何状态下都适用的“绝对”真理,而是充分注意文化现象的“或然性”,因而又特别地强调:“必须明白,这样给内容很不相同的歌词配用同一个曲调,并非在任何情况下都是恰当的”,它们“在许多时候是和音乐的叙事体裁相联系的”,因为“民间叙事音乐,大都是在整个故事中抓住不同情节的基本情绪和不同发展阶段的基本节奏来创作曲调的,这种曲调,只是总的方面符合内容的要求,对于其中对立事物的描述,就不太顾及了”。正因为如此,“叙事性的曲调较之抒情性曲调有更多的一般性而少个别性,更能为不同内容的题材所运用,也就是它较之抒情性曲调有更大的可塑性”的本质性原因。为了使这样的解释不至于偏颇,作者又进一步指出,这种可塑性的发挥,还需要一个条件,那就是“当曲调和新词的内容有了某种程度的共性的契机,就可以充分发挥可塑性的特点”。这些有条件的,实事求是、一环紧扣一环的客观解释,就更加增强了文本论述的客观性及合理性。

然而作者的阐述并不到此为止,紧着又提出一个“为什么”的问题,从而引导出民间音乐可塑性之所以“能够借着某些共性的契机”而起作用,还与音乐“既确定而又有一定程度的不确定”的美学特征有关的结论。据此,作者又运用“形式的稳定不应该了解成它是完全没有变动”的哲学观点,首先明确指出,民间音乐的可塑性并不等于是音乐形象的不确定性,它可以“创造相对地确定的音乐形象”,其原因就是民间音乐的曲调并“不是音乐的表现形式的全部,而只是一部分”,其他“还有声音的色彩、力度与速度、演唱的表情、伴奏的配合等等”因素,以及与“歌词紧密联系并且相得益彰”的因素。因此,“虽然曲调的原样基本保持着,但作为音乐表现形式中的那些生动活泼而且具体的因素却已经发生了相当的变化”。这就使得作者的“民间音乐的可塑性,正是由于音乐形象构成因素的多方面的特点,利用曲调对不同题材内容的不同程度的共性契机,通过构成音乐形象的其他因素的变化,使这一点共同的契机向新的方向延伸、扩展和丰富,从而使曲调获得新的气质、新的品性”的解释,有了更为充分的逻辑性和说服力。

如果说《试论民间曲调的可塑性》的“模式分析阐述”方式，在此是作为针对民间声乐曲目词曲结合规律，从音乐美学层次去进行解释的范例来讨论的话，那么《模式分析与谱系家族梳理——〈料峭〉乐目家族研究之二》[1]的“模式分析阐述”方式，在此则可以作为针对民间器乐曲目类属，从音乐形态学层次去进行解释的实例来加以剖析。

①袁静芳《模式分析与谱系家族梳理——〈料峭〉乐目家族研究之二》，《中央音乐学院学报》1990年第2期。

该文引言部分，首先对“模式”概念进行了解释，然后从音乐形态侧面，将乐目的形态概括划分为三种模式，即“乐构（曲式结构）模式”、“乐形（乐器编制组合）模式”和“乐调（调名调高、指法弦序）模式”，并对为什么要采用这种模式分析法进行了以下解释：“即在共时性众多乐目之比较研究中，除类别划分意义外，主要是探求其历时性的因素和变化特点；并考察具有一定模式的乐目在整体家族中的地位与价值。”从而表明了作者撰写此文的立场和宗旨。

接着，作者在第二节“乐构模式分析”中，遵循引言所立“从相同的模式中求其乐目的类同；从相异的模式中求其乐目的类别和演变发展”的原则，在《料峭》“八十多首共时乐目家族中”，对各项乐构模式（组合型的“主体乐构模式”、“分体乐构模式”和“变体乐构模式”；融合型的“主体乐构模式”和“变体乐构模式”）进行了分析陈述。可以说，此部分内容是有关乐构模式分析的若干具体实例性解释。

最后，作者在终节“谱系家族梳理”中，按前述分析的乐构模式类型，并“依据文献资料和乐谱抄本所注年代”，对《料峭》乐目家族所属八十余首乐目，予以历史的顺序梳理，并提出“琵琶曲《海青拿天鹅》是在管乐曲《料峭》基础上的一个器乐艺术升华”的见解，围绕这一见解，作者又用前述模式分析所得线索和事实，从“音乐素材相通”、“乐构模式分析显示的历史顺序”和“乐调模式分析显示的不同时期”三个方面，逐一进行联系具体材料的论证，以此说明其见解的合理性。可以说，这既是对所设模式理论见解的进一步解释，也是全文的一种理论分析总结。

以上所举《试论民间曲调的可塑性》和《模式分析与谱系家族梳理——〈料峭〉乐目家族研究之二》，是两篇比较典型的“模式分析阐述”类型的民族音乐学论文。前者将民间音乐普遍存在的可塑性特征视为一种模式，通过有理有据的分析解释，步步深入，层层联系，揭示出了中国民间音乐同一个曲调能够适应不同内容歌词这一普遍音乐现象的因由和本质；后者则将同一谱系的若干

乐目在曲体结构中所共有的形态视为“乐构模式”，通过模式分析，进行乐目的曲式形态构成规律的解释和类型梳理，从而设立了有关乐目家族的类型学见解。由此可以看出，模式分析阐述整个过程所包含的首先是分析解释音乐对象构成的各个部分，接着是分析解释这些部分的特点和性质，再进一步是分析解释这些部分在此模式构架中的地位、作用和相互关系，最后得出的是根据这些分析解释综合提炼出的关于此音乐模式的学说或理论。

四、音乐解释的支持与验证

民族音乐学研究课题的解释以及在解释基础上设立起来的理论，如果不与相关的许多具体音乐事实描述联系起来，那么无论多么具有“理论的色彩”和“学术的意义”，它都不算是一种有用的科学理论，因为“解释一种方法唯一能真正令人满意的方式就是举例说明”。[①]这就是说，任何一种近于正确的音乐学解释和理论，其设立和证明都需要有大量的具体音乐事实来予以支持和验证，这些具体的音乐事实，就是音乐解释和理论的证据。

①〔英〕A.R.拉德克利夫-布朗《社会人类学方法》，夏建中译著，山东人民出版社1988年版，第93页。

在民族音乐学研究课题中作为解释证据的音乐事实，主要来源于民族音乐志调查材料和音乐历史文献资料，可以说前者是共时的具体证据，后者是历时的具体证据。过去年代的民族音乐志调查材料，由于记录的是过去的音乐事实，所以也可将之划入历史证据范围。此外，已经由学术界确定具体年代的音乐文物，亦可以作为研究课题解释的历时物证，这种音乐文物对民族音乐学研究课题解释的介入，显示出考古学成果中音乐文物对民族音乐学的支持，而这种支持，往往会表现出更强势的实证性和说服力。

用音乐事实作为证据去支持和验证解释，在操作上并非是对所见所知音乐事实不加选择和不加考量的随意摘取，而是需要对其中可以用为证据的音乐事实进行论证“量度”的把握，或者按照抽样和统计的方式予以处理。

1. 解释论证材料的量度把握

对于文化现象或者说对于音乐现象，人们曾经一度认为它不必像自然科学那样普遍地进行量度的准确认定，事实上这是束缚民族音乐学利用可靠证据去进行验证解释的一个误解。“人们常常会认为，量度手段不外是物理器械

(像标度或尺子),但是,量度有些东西未必需要物理器械。分类也是量度的一种方式。在把人们划分为男和女,就业或失业的时候,我们就把他们分成了组。决定人们属于哪一组就是一种量度,因为这样能使我们对这些人进行比较。我们还可以通过确定哪种情况或哪个例子拥有某样东西的多寡来量度事物”。“能够对变量进行量度这个事实就意味着,我们能够对假说进行验证,藉以判定所预言的关系实际上是不是存在,至少在大多数情况下是不是存在。”①

①C.恩伯、M.恩伯《文化的变异——现代文化人类学通论》,杜杉杉译,辽宁人民出版社1988年版,第91页。

因此,我们这里所言音乐事实量度的把握,就是解释者面对将要用为证例的音乐事实,需要对它们进行是孤立的还是系统的、是个别的还是普遍的、是偶然的还是必然的量化判断。通过这一判断,去选择那些成系统的、较普遍的、有必然联系的音乐事实,来作为支持和验证解释的例证,而不是那些孤立的、个别的、偶然联系的音乐事实。

例如,有关江南丝竹乐曲《三六》标题的解释,过去一种普遍的说法是与它的另一标题《梅花三弄》有关:即“三六”之称来源于“三落”,前者是后者的吴语“谐音”,而“三落”又来源于《梅花三弄》标题中的小标题“三叠落梅”(三弄)(图40)②。而此说的来源,则出于清李芳园辑《南北派十三套大曲琵琶新谱》所载与此曲调基本形态结构大体相同的一首题为《梅花三弄》的琵琶曲,原版本曲目有注:“《梅花三弄》,又名《三六》”。

②见《音乐欣赏手册》《三六》条,上海文艺出版社1985年版,第233页。

由于此种解释所依据的是一个孤立的文人遗留材料,没有其他任何民间音乐事实为基本依据,是为推断性孤说;且“三六”与“三落”谐音,偶然性因素太大,与曲调音乐形态无任何必然联系可寻,故此说作为支持和验证“三六”来源和内涵解释的音乐事实,其“量度”非常有限,也就是说它缺乏科学的实证性力度;加之当今音乐学界早已知《南北派十三套大曲琵琶新谱》编者李芳园将民间乐曲伪托古人作曲的“积习”较深,“李氏和一般的封建文人一样,也有着颂古非今和轻视民

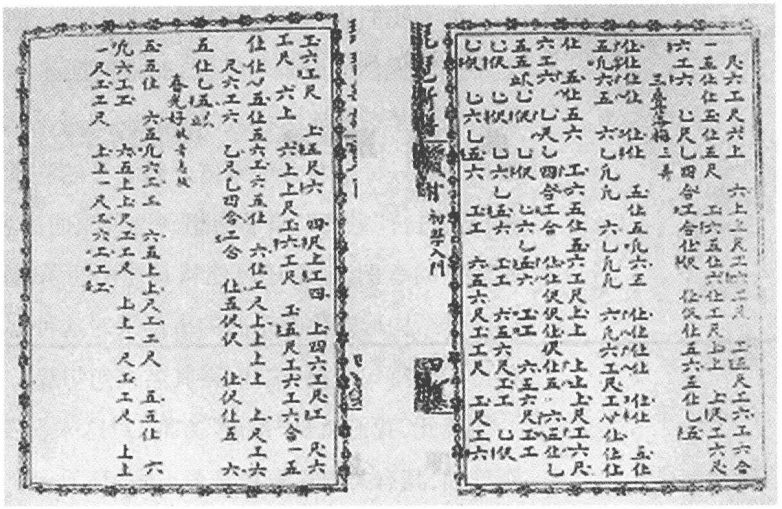


图40　清李芳园辑《南北派十三套大曲琵琶新谱》载《梅花三弄》(《三六》)谱

间的积习。因为他喜欢伪托古人创作，好些曲调的真实历史都被他所模糊了”，[1]故多认为《梅花三弄》的“标题与内容无直接联系”；将“《三六》说成是《梅花三弄》，庄暗香作曲等等，这些说法都是牵强附会的”。[2]这就更加显示出这一音乐解释所用音乐材料与音乐事实不符，其来源和内涵解释可能并不正确，“如果一种解释明明不正确，但却被误认为是正确的，可能就会导致我们错误地认为这个问题已经解决了，从而使我们不再去努力探求正确的理解”。[3]因此我们需要另作更为合理的解释，而另作合理的解释就需要另求可以支持其解释的例证，而这些证例，就不应当是孤立、个别和偶然联系的音乐材料，而应当是系统、普遍和必然联系的音乐事实。

①《南北派十三套大曲琵琶新谱》影印本《后记》，音乐出版社1955年版。

②高厚永《别具风格的江南丝竹》，《音乐论丛》第四辑，人民音乐出版社1981年版，第120页。

③C.恩伯、M.恩伯《文化的变异——现代文化人类学通论》，杜杉杉译，辽宁人民出版社1988年版，第88页。

首先，我们应当注意到《三六》是一首历史久远的民间乐曲，其解释的例证本源当在民间，并与民间艺人的演奏实践有某种原生性的因果关系，这就是所用证例材料类型和来源与解释对象之间所具有的必然联系；其次，证例不能是孤证，应当有历时的也应当有共时的材料相互印证，而这些印证材料的类型、内容和意义，还应是类似的、互相关联的，这就是论证材料的系统性和普遍性。

据史料查证，旧时民间对《三六》标题的来源和含义，确有与之大不相同的具体说法。清人徐珂（1869—1928）所编《清稗类钞·音乐·弹词》称：

弹词家开场白之前，必奏《三六》。《三六》者，有声无词，大类三百篇中之笙诗。《三六》每节为三十六拍，不得任意增减。音节紧凑，无一支蔓。自业滩簧者增加节拍，使之延长，弹词家亦尤而效之，古意益荡然无存。[4]

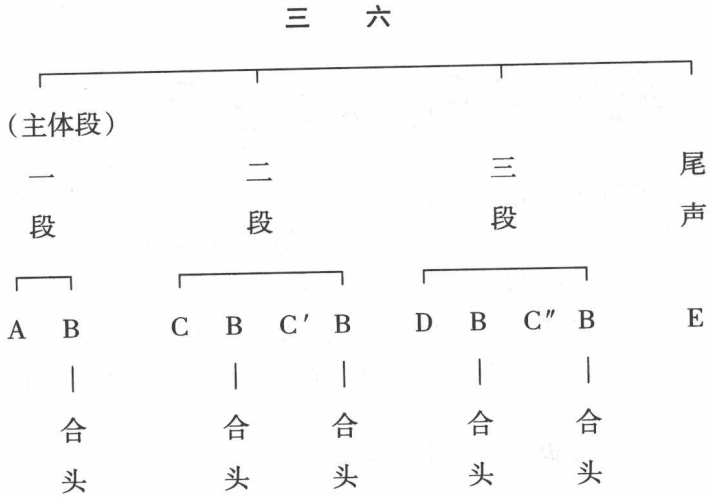
④[清]徐珂《清稗类钞·音乐类》，海南国际新闻中心发行本，第1748页。

如果我们从“量度”上对这一材料进行把握，审其是否可靠，那么不难发现它不是以偶然的联系为依据，而是根据苏、杭、沪等地民间弹词艺人的音乐实践活动及其书场演出程式（规律）的观察，从乐曲的曲体节拍（板式）形态出发，道出了这一标题与音乐本体之间的必然联系。如果我们从横向角度对这一材料再去进行“量度”，自然会想到这种乐曲命名法，在中国民间音乐生活里并非是孤立的事例，似乎还可能从其他民间乐曲的标题命名找出若干“量”的同样以曲体结构形态称呼乐曲的事例来对这种解释加以支持。如众所周知的《八板》，即因每句八板（拍）而得其名；《句句双》，也因每乐句要重复一次而得名。

至此，我们就从“量度”方面，对这一新发现的、将用为证据的音乐材料是否准确，其有关内容解释是否正确，有了一个初步的但却是非常重要的鉴定和把握。

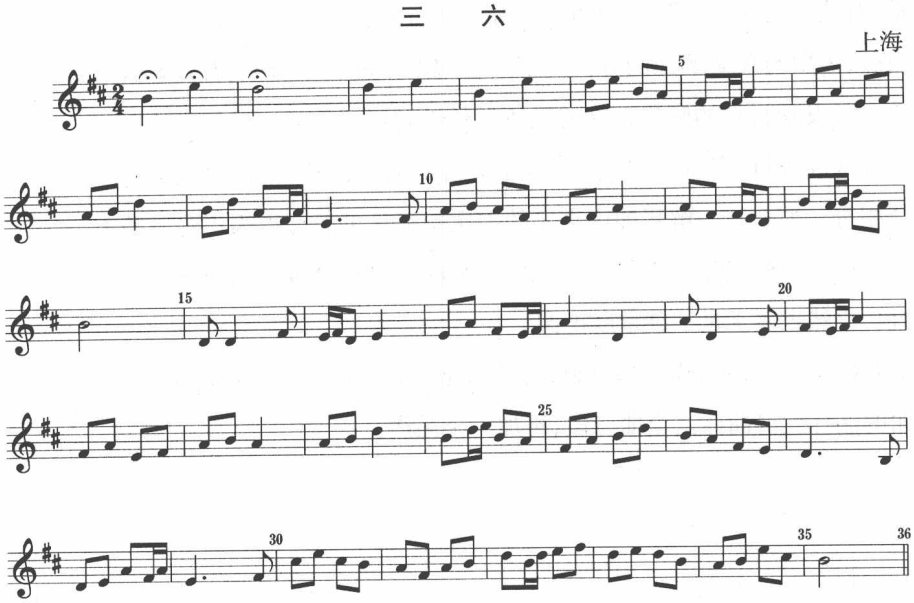
但是，对这一用于解释《三六》曲名来源的新材料，其“量度”把握还不能到此为止，它还需要与现实例证的分析解释结合起来作进一步验证，看其客观结果是否符合新发现材料的解释，这就是所谓科学解释工作的“反复实验操作法”，也就是继续进行“考量”，如果反复实验操作或考量之后，其所得结果与新材料解释相符，那么这一解释即因事实的多次验证认可而可视为正确或基本正确。这种反复实验操作或考量以验证用为解释的材料是否可靠而具有“分量”的过程，自然也属于是一种量度把握。

如果对《三六》曲体结构进行分析，可知这是一首运用“合头”小段来贯穿、连接全曲的循环变奏曲体。全曲三段，再加一个尾声：



首段是一个相对恒定的基本结构，是其他乐段变奏的依据，故为母体，即主曲。据《清稗类钞》“自业滩簧者增加节拍”一语所示，后来丝竹乐曲《三六》，多已增加板拍，若分析迄今所知曲目的首段主体结构，不计其增盈板拍，即可返见原有板拍之数。今常见曲谱首段主体，除有一个短小引子各有差异外，余谱各家所奏均同，故可视为无增盈部分。而今常见乐谱引子，多为三板，然第三板明显感觉是第二板任意延长记谱而成，故应当是一个增盈板（作为起势延音一板），去掉此板，首段主体段落正好三十六板，如下例流传于上海的《三六》首段[1]（主旋律谱，一小节为一板）：

①曲谱来源于《江南丝竹音乐大成》，江苏文艺出版社2003年版，第322页。



至此，尽管所引现代乐谱材料板数与历史文献记叙已经吻合，但为了考量这一吻合是一种偶然还是必然，其解释是否可以成为无可争议的“定说”，还需要继续增加可以吻合的乐谱量作为确凿证据，故再用1936年版《中国音乐谱》所收《原板三六》主段“流水板”的早期工尺谱与简谱对应排版谱（一小节为两板）为证，此谱影印，并标为“流水板”，故每小节当以两板计，共十八小节，板数不多不少，正好三十六板，与前引上海版流传谱板拍数完全吻合，自然与历史文献记叙也相一致：

原板三六（二）流水板

工调

经过上述论证材料的多方选取和论证材料的“量度”考量，最后即可做出“《三六》者，三十六板也”这样明确而有力的判断。

这就是说，《三六》这一江南丝竹曲目标题，来源于该曲板拍结构，是民间乐曲原生性以曲体板拍结构量化来命名的乐曲，是中国民间说唱、戏曲板腔体和部分民间乐曲“非标题性”和“曲牌性”曲体建构的一个“通则”，其验证不仅与相关历史资料所述内容和民间艺人的演奏实践及其乐曲本体结构有着直接、必然的联系，而且还可以与其他一些相类似的曲目和音乐事实关联，用今传曲谱板拍和早期曲谱板拍的分析结果来加以印证，结果都与所见历史人文材料叙事相吻合，所以用这些材料作为支持和验证这种音乐解释的基本例证，已具有较强的客观性和说服力，而先前所谓《三六》曲名来源于文人构思所撰标题《梅花三弄》之“三落”一说，在此即因牵强附会而相形见绌。

2. 材料抽样统计

对民族音乐学课题解释所用的证例材料，如果另从取样程序的角度来理解其“量度”的把握，那就是这些材料又都需要经过科学的抽样选择才可能具有足够的解释分量。这是因为，对于民族音乐学研究者来说，无论是谁，他都不可能在自己的课题解释中，将所了解和掌握的所有音乐材料都充作例证；同时，不同的音乐材料在课题解释中作为例证，所起的解释作用，在分量上有重有轻，在关系上有远有近，所以研究者就需要在一定的音乐材料范围内，对作为例证“样品”的有关音乐材料进行科学的筛选，这种按程序安排进行的筛选就是抽样。

民族音乐学论证材料的抽样，首先应当确定在一定的音乐材料单位内进行，这一音乐材料单位通常有两个重要的概念，一个称为“全及总体”，一个称为“抽样总体”。所谓“全及总体”，就是具有研究者所关注音乐特征的各个音乐材料总体单位的总和；所谓“抽样总体”，就是研究者直接选择音乐材料所指向的“全及总体”中的一个音乐材料总体单位。

例如，我们研究中国民歌的某一特征，那么中国56个民族的具有此特征的民歌材料的总和，就是我们抽样的“全及总体”；但是，在进行具体的民歌材料选择时，为了选出其中典型和有代表性的材料，我们又只能以一个民族的民歌材料为总体单位，或以民歌的某一类型材料为总体单位来分别进行抽样选择，这些直接供研究者分别操作的音乐材料总体单位，就是“抽样总体”。

树立这两个抽样概念，对于例证抽样来说具有十分重要的意义，它不仅可以明确和集中可选音乐材料的范围和层次，避免抽样选例的无谓劳动，而且在这两个概念约定下

抽样选择出的音乐材料，才可能符合解释例证的科学标准和应具有的实证功能。

根据课题解释的性质和要求，抽样取出的音乐材料有的不必用概率来表示就可以直接用为例证。不过任何这样的抽样，我们都可以去怀疑它会不会反映了研究者个人主观的意愿。这就意味着，抽样者在“全及总体”和“抽样总体”范围内，选择某些音乐材料作为例证时，应当要做到从材料本身的解释作用出发，以是否集中体现“抽样总体”所包容的基本特征为依据，而不要受抽样者个人因素（如偏好、兴趣和图方便等）的影响和局限，否则这些音乐例证材料的典型性和代表性就相当值得怀疑。

据此，我们仍以前引《试论民间曲调的可塑性》一文为例，该文音乐材料抽样选择的“全及总体”是中国传统声乐作品，“抽样总体”是汉族传统声乐曲目，可塑性解释直接用为例证的曲目为《孟姜女》、《兰花花》、《走西口》、《骑白马》、《东方红》、《梁山伯与祝英台·十八相送》、《空城计·我正在城楼观山景》等，都是中国家喻户晓的民歌和戏曲唱段，它们作为体现“抽样总体”汉族传统声乐曲目可塑性特征的“样品”，其典型性、代表性及所含论证分量是不言而喻的。

以上所述“量度”及其相关例证，其性质均属于非数字化的“量度”把握。有时，民族音乐学课题的解释，还需要将抽样材料加以数字统计处理，以概率作为证据来支持某种假说。当代美国学者、民族音乐学家艾伦·洛马克斯，在与另一学者维克多·格劳尔合作设立的“歌唱测定体系（cantometrics）”中，就较多地做出了这样的努力。他们从世界范围内，将“六大洲和大部分文化区域的400多个社会中选出来的”约4000首歌曲，按37项（实为36项）标度编码，并归纳出歌唱（而不是歌曲）风格 9 要素，进行了统计学的测定分类，制定了若干图表，试图以概率显示结果来支持和验证关于“歌曲风格与社会结构的关系”、“歌曲风格的地理情况”、“风格传统的进化”和“世界歌曲风格传统的概貌”等方面的解释。[①]

①〔美〕艾伦·洛马克斯《歌唱测定体系》，章珍芳译，中国艺术研究院音乐研究所内部参考油印本。

尽管国外一些著名民族音乐学家对这项研究课题持有不同程度的保留意见，认为像这样大范围的世界性比较，对全世界各国各民族的歌曲来说，4000首歌曲统计的确是远远不够的，而且作者并未进行联系具体音乐解释的史学和民族学的研究和田野考察，这些歌曲选样是否具有代表性也值得

怀疑，笔者对这些质疑并不表示反对。不过，在此我想要表达的意见是，此著作作为统计学方法运用于民族音乐学研究的一种努力或尝试，依然具有一定的启示和参考意义，并一定程度地显示出这一方法在民族音乐学小范围课题和微观考察中的应用潜力。

图 41　纳西族白水台“二月八”歌舞会

例如，中国云南中甸三坝吴树湾、古都湾等村纳西族村民，有每逢旧历二月八日在聚居地附近白水台聚众唱歌、跳舞和野炊的习俗（图 41）。笔者实地考察时，曾对那天早晨最先到达该地点的 20 组共 31 位纳西族村民的生殖崇拜行为“祭呢卡”进行了观察，取性别和年龄层予以人数统计。统计数据如下：

白水台歌舞前“祭呢卡”参与者抽样统计

地点：云南中甸三坝白水台　　时间：1995 年 3 月 8 日

观察总人数	男	女	老年	中年	青年	备注
31	26	5	11	12	8	
100%	84%	16%	35%	39%	26%	

这一统计数据显示出，中老年男性在其中占据大部分比例，这与白水台歌舞群体历史上以男性为家族中心盛行的女性生殖崇拜习俗密切关联，通过歌舞狂欢祭祀来增强自由择配机会和增强后代繁殖，在年长男性成员中具有明显的“潜意识”表现，这就为族人白水台歌舞地点和环境选择与生育旺盛、家族壮大意念相关联的假说解释，从群体行为表现方面，以概率统计方式提供出相应的可以作为证据的数据，这显然会从一个侧面增强民族音乐学有关纯理性文字解释的针对性和说服力。

又如，有一篇题为《京剧皮黄腔非程式性创造研究》的硕士学位论文[1]，为了论证和解释现代京剧唱腔“非程式性”，“对传统程式突破的再创造”的显现

①徐霞《京剧皮黄腔非程式性创造研究》，《中国音乐学》1995 年第 2 期。

规律，从传统京剧唱腔和现代京剧唱腔中各取20例有代表性的唱段，从音乐形态角度对其落音、句幅、句式、旋律音列、字位、调式“六要素”，用12种表格进行了“程式性”形态和“非程式”形态的数据统计，将得出的“程式性”和“非程式性”的12种概率比例数字进行比较，然后得出“非程式性创造经历了由在传统京剧唱腔中占从属地位发展到在现代京剧唱腔中占主导地位这一客观的历史过程”。可以说，这是一篇比较典型的在小范围的微观研究课题中，集中运用数字统计和主要以概率比例来作为例证的民族音乐学论文。

当然，我们也应当充分估量到，中国民族音乐学界目前因受实地调查材料储备不够系统、丰富的影响，以及对统计学原理认识不够的局限，这种统计学的数据处理方法运用还不十分普遍（这似乎也表明了中国学者的谨慎态度）。但是，随着全国各省、市民族民间音乐集成、民族民间音乐志等著述的相继完成，以及研究者对实地调查方法和统计处理方法认识的逐渐加深，这些前所未有的音乐材料储存作为抽样统计数据之必备基础材料，定会在民族音乐学不同对象、不同范围的比较研究和统计研究中，发挥出其他陈述方式所无法取代的数字“量度”作用。

第六章　民族音乐学著述类型

一切社会科学研究工作的最终阶段，都体现为研究成果，而研究成果绝大多数的表现形式是书面著述，另有少部分是非书面化的视觉、视听样式，作为社会科学范畴的民族音乐学著述样态亦不例外。凡以科学求实的态度和精神，采用民族音乐学理论和方法或相类似的思路和角度去观察和研究各民族、各地区音乐现象，继而用书面形式对所观察和研究的民族音乐现象加以描述、解释和预测而形成的学术研究成果，都可归为民族音乐学著述之列。

由于不同的民族音乐学著述常常表现为不同的科学研究性质和目的，不同研究性质和目的的著述又常常涉及和涵盖不同音乐对象本体的不同时空范围，所以，民族音乐学著述的类型，从研究内容的性质和目的入手，可以将之划分为“乐志性质著述”和“乐论性质著述”两大类型。

“乐志性质著述”的文字表述途径，主要通过客观描述的方式来反映著者所发现的音乐现象的实际存在，以“音乐事象是这样”为其目的，因而此类著述又可称之为“描述性著述”；“乐论性质著述”的文字表述途径，主要采用论证解释的方式来阐述著者关于音乐现象的构成理论和见解，以“音乐事象为什么这样”为其目的，所以此类著述又可称之为“解释性著述”。乐志性质著述和乐论性质著述，还可以从研究对象及时空范围入手，再分别划分出“音乐调查报告”、“音乐概述”、“音乐文献综述”、“音乐志”和“音乐专论”、“音乐文献综论”、“音乐概论”等几种最常见的著述样式。

第一节　乐志性质著述

乐志性质著述之所以又可称“描述性著述”，是因为这类著述一般只作音乐对象“是这样”

的客观表述，而不作音乐对象“为什么是这样”的认证解释。无论是音乐调查报告、音乐概述、音乐文献综述还是音乐志，都以客观如实地陈述音乐事象的若干存见事实为其基本任务。

一、音乐调查报告

音乐调查报告，是一种在实地调查工作资料和所获音乐材料储存基础之上，对调查工作过程和所涉音乐资料进行系统的科学梳理，使之清晰地显示调查者工作的时空范围、作业程序，以及所涉音乐事象客观存在特点和形式内容构成面貌的音乐学著述。它是民族音乐学工作者展示其调查资料、调查方法和调查成效的最基本的书面形式。

1. 音乐调查报告的学术价值

本书在第四章和第五章中，已论述过实地调查在民族音乐学中的科学意义，讨论过音乐描述在书面文字表述中的重要地位，那么音乐调查报告作为实地调查研究成果和音乐描述最终完成的书面形式体现，其学术价值自然是不可忽视和低估的。概括地说，音乐调查报告的学术价值，主要有三：

其一，音乐调查报告具备客观、真实地再现各民族社会音乐生活时代风貌，反映音乐种类现存状况及其文化意蕴特征的功能，其成果作为历史性、基础性的记录文本和宝贵资料，为人们认识和理解各民族传统音乐形貌及内涵，创造和积累了最基本的阅读材料和相关知识。

其二，音乐调查报告可为继续深入研究各民族、各地区传统音乐或民间音乐，探索其发展和演变规律，提供和储存客观事实依据和具体实证材料，推动民族音乐学研究课题在面向社会、联系实践和实事求是的科学轨道上健康发展。

其三，音乐调查报告反映传统音乐或民间音乐在文化生态环境中兴衰存亡的内容，可为相关文化部门保护、保存和发展传统音乐或民间音乐文化的政策和策略制定、具体执行措施和办法的制定，提供具体事实和理论依据。

2. 音乐调查报告的主题

调查报告是实地调查结果的书面显示，它所陈述的主题按理说与实地调查事先设计的主题是约相一致的。但是，我们又往往发现，一些音乐调查报告的主题与实地调查拟定的主题并不相同或不完全相同。究其原因，是因为社会群体实际音乐生活的复杂性、流动性和变异性，使调查者在实地调查工作的实施过程中，经常碰到许多意想不到的新情况和新问题，有的内容可能不仅深入下去了，而且还有了许多意外的新发现；有的内容则可能不仅难于深入

下去，甚至根本无法调查，因此，就使得调查者原先拟定的实地调查主题，在内容和结构上发生轻微变化或较大变化，这样调查者在日后撰写调查报告的时候，自然就要立足于调查所获具体材料的详略和深入程度对主题进行重新提炼。

当音乐调查报告的主题需要重新提炼和确定的时候，一般需要遵循以下两个原则：

一是要把握所获音乐事象材料的本质。就是说，调查者在所获若干音乐事象材料面前，要透过表面现象去看清音乐实质，深入挖掘这些音乐材料所具有的民族音乐学内涵，从中提炼出具有学术价值和研究价值的，最能反映调查对象音乐本质和规律的主题。

二是要体现出强烈的针对性和现实感。就是说，调查者所确定和提炼的主题，内容要明确，概念要清楚，针对的问题要明晰可辨；同时还应当是目前学术界、舆论界比较关心的、或未受人注意但对学科建设和学科发展有现实意义的课题。

音乐调查报告的主题一经提炼和确定，就需要拟定一个恰当的标题。这一标题，应当是所定主题鲜明而集中的体现。一般来说，音乐调查报告的标题文字，以直接、朴实、明确为好，常见的有三种拟定方式，这里以 1992 年《中国音乐年鉴》[1] 中收录的几篇调查报告为例：

①1992 年《中国音乐年鉴》，中国艺术研究院音乐研究所编，山东教育出版社出版。

第一种方式，是直接以调查的音乐对象和内容为题。标题具体、实在。如《哈尼族奕车人的“厄勒古”和“多甲白”情歌》。

第二种方式，是以调查的音乐对象和内容与文本的文体形式结合来命题。标题干脆、明确。如《鄂西南巴东野三关“跳丧”调查报告》、《德宏傣族民俗“摆”的调查报告》。

第三种方式，是以象征性、比拟性词句间接拟题、突出文思。标题新颖、别致。但此种标题方式必须要加一个类似前述第二种方式的题目作为副题，这样才能使标题既在文字上有吸引力，又在内容上一目了然。如《响自苍峦深处的“圣歌”——云南省瑞丽县登戛寨景颇族基督教仪礼音乐调查报告》。

一般而言，音乐调查报告和其他学科的调查报告一样，为了一开始就给读者一个客观、务实的形象，大多数作者采用的还是上述第一种和第二种标题拟定方式。

3. 音乐调查报告的格式

在民族音乐学课题研究中，音乐调查报告为了体现应有的学术意义和研究价值，都比较注重调查目的、过程、方式、方法的概括介绍以及调查结果的分析归纳，所以绝大多数调查报告，都相应地在标题之下采用常见的“前言（绪论）—正文—结语（总结）”三部分结构或再带一个“附录”的格式：

第一部分“前言（绪论）”，首先陈述调查目的，开门见山地说明此次调查的因由、音乐事象、需解决的问题、意义和方式方法；其次介绍此次音乐调查的时间、地点、范围和过程。

第二部分“正文”，是调查报告的主体。此部分一般将音乐事象调查结果分析归纳为若干方面，每一方面突出一个中心内容，用数码或小标题分段，逐项加以陈述。各项内容力求做到先后有序、层次清楚和互有照应，文字、图表和乐谱据内容要求可以并用。在写法上，每项内容可先列举事实，后予以归纳总结；亦可先归纳总结，后列举事实。

第三部分“结语（总结）”，是全篇报告内容的概括总结，提出调查者基于调查事实的初步看法、不足之处和有待继续深入调查的问题。

“附录”部分，可列亦可不列，视调查报告撰写需要而定。凡与调查报告内容相关的但又不宜在正文出现的文件、文献、参考书目、注释、说明等，一般都可作为“附录”列于文章之后。

例如《白云观道教法事科仪调查报告》[1]一文，文体格式即为这种不带附录的三部结构：报告前有一段绪言；其后有三个题为“法事科仪的内容与规模”、“法事科仪的结构和必备用品”、“法事科仪的程序”的段落居于中心部分，这是用三个小标题为目来逐项加以陈述的正文；最后一段是结语。全文为纯客观的文字描述，不做解释性的考证、研究和评论，在正文中另列有图表和乐谱（图 42）。

①柯琳《白云观道教法事科仪调查报告》，《1991 年香港第二届道教科仪音乐研讨会论文集》，人民音乐出版社 1991 年 12 月版。

图 42　白云观道教法事科仪的道乐演奏

这是一篇关于北方道教法事科仪音乐调查的文章。中国道教遍布南北，教派各立，仪式音乐丰富，与民间音乐有十分密切的关系（参见【原著选读】《道教

音乐的基本形式》)。位于北京西便门外的白云观,属于北方“全真派”“三大祖庭之一”,号称是“道教全真第一丛林”。

【原著选读】

道教音乐的基本形式*

近世道曲主要有“全真道”与“正一道”两大派。全真教道士一般用全国通用的《全真正韵》,因其具有统一性而称之为“十方韵”,全国各大宫观皆用此韵。同时,亦有与地方音乐关系密切的“地方韵”,如“崂山韵”等,则各具特色。正一教道士俗称“伙居道士”,因不出家,故与一般民众融为一体。正一派道士一般以为民间举办丧事等法事活动为主要职业,他们虽与民间吹鼓手保持一定距离和区别,但日久天长,大部分地区的道曲已经与当时民间器乐水乳交融了。

道教音乐从使用场合和用途分,又可分为课诵音乐、斋醮音乐和民间道曲三类。出家的道士每天要作早晚功课,与佛教的梵音、转读相仿,道士们则要念咒腔,诵诰腔,讽经腔。一般来讲,作功课时的唱念,道教亦与佛教一样,只用铛子、木鱼、鼓、磬等来源于佛教的法器,不用笛管弦索。伙居道则有以吹管伴奏的。讽经音乐音调简单,而“韵腔”则旋律丰富、悠扬舒缓、庄严幽雅,颇具特色,如“早坛”中唱的第一首曲子《澄清韵》和“晚坛”中唱的第一首曲子《步虚》等。

斋醮音乐可分为两类,一般节庆祭曲,如为玉皇圣诞、上元节等举行的法事,或当民众遭灾时所举行的禳祭活动统称为打醮。而专门超度亡魂的法事活动,则称为斋事。二者合称为斋醮。根据道家阴阳学说传统习惯,道教韵腔分为“阳调”与“阴调”两类,其器乐曲牌也分为“正曲”与“耍曲”两类,“阳调”与“正曲”多用于宗教内部仪典,主要是唱、奏给神听的;“阴调”则用于施食等道场,是唱给“鬼魂”、“亡灵”听的,“耍曲”只用于民间道场,也可发挥其“耍”的作用,作娱乐性的演奏。对神不能用“阴调”和“耍曲”,同样,为活人也不能用“阴调”。

道曲与佛曲相比,前者与民间音乐的关系更为密切。现仍流传于我国许多省区的“道情”系艺术,就是道曲民间化、通俗化的最好例子。明朱权《太和正音谱》说:“道家所唱者,飞驭

【原著选读】

天表，游览太虚，俯视八纮，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰道情。”道情在宋时即有，初为大曲歌舞，后逐渐演化为说唱、戏曲等多种形式，构成一个繁衍于全国各地的道情家族。目前，全国道情类艺术仍流传九十种左右，如陕北道情、湖南渔鼓等。道情具有很强的地方色彩。一般道情的伴奏乐器主要是渔鼓和简板，语言朴实，音调优美，内容以神仙故事为主。

道教音乐对民间音乐的巨大影响还表现在许多方面，如渗透到一些地方乐种之中，在西安鼓乐中的“道派”甚至北方农村的“音乐会”等吹管乐中，都能找到道教音乐的明显成分。另外，一些精于音乐的道士，也常常成为中国民间音乐的优秀继承人、传播人和代表人物。无锡道士华彦钧(瞎子阿炳)在中国近代音乐史上，是一个突出的例子。他的道士生涯和他创作的杰出的二胡、琵琶独奏曲，以其传奇色彩和独特的魅力吸引了中国乃至世界的许多人，一曲《二泉映月》已成为中国民族音乐值得自豪的代表曲目。

道教音乐，是我国传统音乐的一朵奇葩，千百年来，始终流行在广大群众中间。它所影响、繁衍的不少民间乐种、曲种，成了我国广大群众，特别是中下层劳动人民精神、文化生活中独具特色的一部分。近年来，道教音乐的研究受到音乐界的高度重视，举办了有关的学术研讨会，对道教音乐的整理、研究，正处于方兴未艾的阶段。

*节选自田青主编《中国宗教音乐》，宗教文化出版社1997年版，第60—61页。

二、音乐文献综述

在预设或限定的时空范围内，对某一音乐学术领域所积累的学术文献进行全面观察、分类综合和定性总结的书面陈述，称为“音乐文献综述”。所谓“预设或限定的时空范围”，是指综述都需要有所述文献的具体时期或年限划定以及具体的学术领域或主题规定。具体来说，就是这种时空范围的预设或限定，从时间层面而论，可长可短，长者可设定为一个世纪(如所谓“百年文献综述”)；短者可设定为刚刚成为“历史”的前一年或前两三年(如《中国音乐年鉴》中的某领域某年音乐文献综述)。从学术主题层面而论，可大可小，大者可设定为一个学科或一

个专业方向(如《当代中国音乐学》中的分学科综述);小者可设定为一个音乐主题或一个理论问题(如一次学术会议、一种专业技能、一个音乐品种或类型研究文献)。换句话说,就是所有的音乐文献综述,都不是材料对象漫无边际或"边界"模糊的音乐文献谈论,而是有历时性范围和学术空间范围预设或限定的陈述。据此,任何综述者对音乐文献时空范围的设定和限定,都应当是根据个人能力、精力和具体需要的一种选择,切不可贪大求杂、节外生枝,使自己最终陷于内容和结构都难于驾驭的困难境地。

音乐文献综述,是当下包括民族音乐学研究课题在内的各音乐学专业本科生、研究生教育和学位论文写作中采用最普遍也是最多的著述内容或著述形式之一。在民族音乐学学术领域,根据学术目的、作用和文本内容结构的不同,音乐文献综述大体可以分为两种类型:

一是作为民族音乐学学士、硕士、博士学位论文中引言或绪论部分内容的文献综述,这是各级学位论文规定格式中必须要呈现的一部分对前人研究文献进行梳理和认知的内容。

二是作为民族音乐学某一领域专题,对规定时间或范围内的音乐文献积累,做专门化梳理和认知而完成的文献综述,这是一种独立成篇的专业论文样式,如为某某音乐学术研讨年会所提交的专业论文或研究成果的全面综述,或某某时期某一音乐领域所积累的专业文献和研究成果的全面综述等。

1. 音乐文献综述的基本特征

凡是在形式和内容上符合规格和学术要求的音乐文献综述,无论它是学位论文中的相关篇章段落,还是独立成篇的专项主题综述,在写作上都需要认真审视和关注下述几方面内容:

(1) 对象材料的全面性

就是对规定时空范围内所涉音乐对象的现有文献资料积累,要有全面的了解和把握。"综述"之"综",在这里具有明确时空规定上的意义,那就是"所述"音乐对象材料上的全位性和全面性的观察和认知。一篇对音乐对象文献积累材料描述不够全面而有明显缺失的章节或独立篇章,都不能称其为合格的"综述",因为它没有全面反映出所涉音乐对象的历时研究过程和最新学术进展及信息。

(2) 陈述方式的描述性

凡是好的音乐文献综述,对规定时空范围内所积累的所有音乐文献,都主要采用客观"描述"的方式来进行综合性陈述,这是"综述"之"述"特征的性质体现。尽管"综述"也需要有"述者"的个人见解和认知,但是这种个人见解和认知,首先是建立在对原有文献材料客观内容的审视基础之上的。因此,忠实地引用、陈述和诠释原文,是音乐文献综述的基本特色。故而一篇合格或优秀的文献综述,原有文献材料内容的陈述与著述者个人意见的发表,都不是模糊混

淆、雾里看花的，而是清晰明确、泾渭分明；对原有文献材料的引述不是断章取义，更不是推演甚至篡改，而是应做到忠实、周到和准确。“述而不作”，是它的主旨。这里的“作”，应当理解为“发挥”、“推演”、“创造”。因此音乐综述的“述而不作”，对于原文献来说，就是不发挥、不推演、不创造，避免综述者个人不着边际的主观推论和随意理解，这也是本书将音乐文献综述划归为“乐志性质”著述类型来加以论述的根本原因。

（3）内容结构的综合性

凡是好的音乐文献综述，在音乐文献规定时空范围内的全面、客观的描述基础上，还需要有著述者个人分类综合和定性总结的创新性思维显示。“综述”之“综”，除了前述具有时空规定上的全位性和全面性意义外，另还包含有方法和程序上的限定意义，那就是需要对所涉音乐对象的全部文献材料从内容到形式予以分析、归纳与综合。这就是说，综述文章的内容和结构，绝不是所涉音乐文献材料的一般性介绍、简单化排列和无序式拼接，而是通过分析、归纳与综合，将所掌握的全部音乐文献材料从学术层面上进行分类或分项组合，在深入认知的基础上进行模式化的提炼归类和理性化的归纳总结。由于这种模式化的提炼归类和理性化的归纳总结，是一种针对所见文献积累，并在此积累基础上进行的客观性“综合”，是一种有具体依据、具体来源、具体针对性的“综合”，故而并不与上述“述而不作”的“三不（不发挥、不推演、不创造）”原则相左。

2. 音乐文献综述的作用与价值

一项文献综述成果的完成，在任何学术领域中都具有不可忽视的作用和价值，包括民族音乐学在内的所有音乐学学科领域的音乐文献综述，亦不例外。

首先，在音乐学教育领域和学位授予程序中，完成一项音乐文献综述写作，实际上就是一次学术层面上有针对性的文献资料积累、文献材料内容认知和文献分析归纳及整合梳理能力的实践训练。由于音乐文献综述针对的是某一音乐对象历来的文献材料积累，其检索的对象范围具体、要求明确、途径多样，且与学位论文整体写作框架密切关联，因而具有突出的针对性、实效性和实践性功能。通过音乐文献综述写作的实施，不仅可以训练和提高各学位层次学员文献资料检索的实践能力，同时亦可相应地扩大学员知识面的深广程度和认知视野，培养学员分析、归纳、梳理、整合学术材料的表述能力和逻辑能力。因此，音乐文献综述作为音乐描述的一种代表性文体，今已成为大多数音乐院校音乐学本科以上专业教育和学位论文写作练习规定的重要著述形式之一。

此外，某项音乐文献综述的写作与完成，同时也是此项文献综述所涉音乐对象相关研究课题发现前沿、辨清缺失、明确方向的信息采集和认知过程，而这一过程对学位论文更深入的

整体写作和对相关专门课题研究的内容结构设计，都具有直接和明确的定位性影响和参考使用价值，因此，民族音乐学的音乐文献综述对于学位论文和专门研究课题来说，都被视为是其后继续进入更加具体、更深层次探索的先导和基础。

3. 音乐文献综述的文体结构

音乐文献综述的文体结构，一般包括“前言”、“主部”（或称“综述”）、“总结”、“参考文献目录”等四部分。

前言，也可称为引言，是某综述需要率先告之读者的相关学术背景或学理背景。首先是综述文献对象主题、文献选择时空范围限定的说明（如本文是某年至某年间某个具体音乐研究领域的文献综述），然后是对这一文献综述对象范围及内容选择的意义、价值和目的进行简要、明确的解说。

主部，或称“综述”，是全文的主体部分，需要综述规定时空范围内的所有重要文献，这些文献所展示出的多种研究思路和繁杂的内容对象，在此经过作者综合、归纳，清晰地形成序列性的若干分支主题（模式化归类的若干段落）后，一一进行概述和解说。各分支主题的概述要论题鲜明、条理清楚、重点突出，特别是其中具有个性特征和创新内容的文献，要多予以关注和突出。

至于各分支主题的选择和序列安排，则没有统一、不变的格式，既可按年代为序归类，也可按近似或同类主题和观点为序归类，还可按近似或同类研究方法或思路为序归类。总之，无论采用何种模式或主题归类，此部分内容综述都需要对所涉音乐文献的学科进程、理论见解和研究方法予以概括、提炼和展示，而不能仅仅是对原文献内容的复述或大段落文字的引述。

总结，或称为“结语”，是“综述”总体内容的重点归纳。主要陈述其已经显现的盈缺得失、现状进度和适当的未来动向预测，并有针对性地初步提出解决某些存在问题的观点或意见。

最后是参考文献目录。所有被纳入综述视野的文献目录，应排列有序，显示规范。

总之，随着各大音乐院校学位论文写作的渐趋规范和科研课题的严格要求，音乐学学术论文写作中的综述性文体，应当首先成为本科生、硕士生学习和研修阶段的主要选题方式和资料积累途径，并且还会在相关领域的学术上和写作上，发挥出它更大的基础性和实用性的作用。

三、音乐概述

本书在第五章中曾论及民族音乐事象的概括描述，那是从书面表述方式角度来进行的方法论研讨。倘若换一个角度从著述形式方面来做类型学讨论，如果某一音乐著述主要采用概

括性描述方法来完成，那么这一著述形式即可称之为“音乐概述”。据此，对音乐概述即可作如下界定：

对某一地区的音乐、或某一民族的音乐或某种音乐类型的复杂构成，进行历史的和现状的鸟瞰式总体概括，客观、如实地反映其基本形貌和特征的著述，即为音乐概述。

1. 音乐概述的特点和命题

音乐概述虽然与音乐调查报告、音乐文献综述和音乐志等同属“乐志”著述类型，但著述文体也有其自身特点。倘若将它与音乐志文体相比较，那么不难发现它们之间的共同点和差异点。其相同点在于：从质的规定上看，二者都是音乐对象的客观记述，都具有“志”的如实描述特征，因此音乐概述有时也被包容在广义的音乐志形式之中。其差异点在于：从“量”的规定上看，音乐志的描述既注意总体，又注意细节，而音乐概述的描述，虽也注意总体，但却淡化细节。说它“注意总体”，是言它同音乐志一样，也要对被描述对象作全方位的记叙，而不是只作被描述对象个别方面的记叙，对于被描述对象的各方面情况来说，无论内容还是项目，它都不可有明显的遗漏，同样需要充分注意描述内容的综合性特征，如实反映被描述对象的总体形貌；说它“淡化细节”，则是言它在描述音乐对象各方面内容和项目时，又不是像音乐志那样重于细节、细部再现，而是尽量避免繁琐和陷入细节，走向被描述对象的重点总结和形貌概括。

音乐概述是民族音乐学工作者著述量较多的一种书面文体，其命题与音乐志大致相同，即多以地区、民族、音乐类型或音乐种类来命题。如中国当代集中力量撰写并已基本完成的各类“文艺志集成”中以省为单位的各地方音乐集成分卷“综述”，以及各分卷中以民族为单位的各民族传统音乐“分述”，即大多属此种形式。在《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷中，以音乐类型为目或以一个民族传统音乐为目的释文，也都属此种形式。

2. 音乐概述的文体结构

音乐概述文体多采用“概况—源流（沿革）—分述”三部分结构或另带一个结语的格式：

第一部分“概况”，通常是被描述对象名称、类型、分布、地域、民族和生存文化环境的一般简介。可以说，这是一种首先给被描述对象“定性定量”并划定具体描述范围和界线的“开场白”，它宛如是一份某人的“履历表”。其文体结构意义在于：使读者一开始就能简洁地了解被描述音乐事象的基本情况，并为其下各段落的书面陈述，在内容和形式上进行“质”与“量”的明确划定。

第二部分“源流”，或作“沿革”，是被描述对象的历史和发展状况的一般陈述。显然，这是

从“纵”的方面来对音乐事象进行历时性的溯源追流，所以通常采用的是以时序发生过程为“经”的由远及近的概括描述方式，使读者对被描述音乐事象的历时演变过程有一个概略的了解。

第三部分“分述”，是被描述对象现实存见的基本内容、形式、特征和与人文环境相联系的陈述。显然，这是从“横”的方面来对音乐事象进行共时性的分项展示，所以通常采用的是以共存项目并列为“纬”的依次分题的概括描述方式，使读者对被描述音乐事象的题材、体裁、音乐基本风格、文化特质等共时构成，能有一个总体的概略认识。

“源流”和“分述”，共同构成音乐概述文体结构的主体，所以一般都将这两部分视为是音乐概述的“正文”。

音乐概述有时在最后部分也可出现一个结语，以对全文作一小结或对全文作一些必要的说明。

这里，以《陕西民歌概述》[1]为例，对音乐概述文体结构作如下对照分析：

这是一篇以地区和音乐类型来命题的音乐概述，全文共分五段，分别是：陕西概况；陕西民歌与古代音乐文化；陕西民歌的题材和内容；陕西民歌的分布和地理环境；陕西民歌的音调及其风格特点。

其文体结构特点是：第一段为“概况”部分，概述陕西省人文地理环境；第二段为“源流”部分，陈述陕西民歌的历史渊源，对其作纵向的历时概述；第三段至第五段为“分述”部分，用三个题目分别陈述陕西民歌的题材体裁（种类）、人文背景和音乐风格特点，这是作横向的共时概述。全篇无结语。其中第二段的“源流”与第三段至第五段的“分述”，合为全篇的“正文”。

可以看出，此篇音乐概述全文虽然列为五段，但文体结构实质上仍属于“概况—源流—分述”格式。

①中国民族民间文艺集成编写委员会《中国民间歌曲集成·陕西卷》，中国ISBN中心1995年版。

四、音乐志

音乐志是一种全面、细致记述某一民族、某一地区各种音乐现象的历史和现状、内部结构（音乐本体）和外部结构（自然的人文的生态环境）的综合性著述。音乐志包容的内容相当广泛，它反映一个国家、一个民族或一个地区民

【关键词链接】

方志与方志学

方志，为“一方之志”、“地方志”简称，即专门记述一地自然、社会状况的描述性著述。“方志”一词最早出于先秦典籍《周礼·地官》：“涌训，掌道方志，以诏观事。”中国方志性质的撰写，历史悠久，先秦古籍《书·禹贡》、《山海经》等记载远古山川形势、自然环境、异闻物产的著述，即被认为是此类著述。两汉六朝之后，方志编撰渐盛，迄今积累有浩瀚卷帙，如三国时期吴国韦昭的《三吴郡国志》，晋代常璩的《华阳国志》，唐代李泰的《括地志》，宋代乐史中的《太平寰宇记》，元明清时期由官方主持修撰的《大元一统志》、《大明一统志》、《大清一统志》等，即属其中具有代表性的著作。

方志学是研究方志产生、发展、类别、功能以及编纂理论的学科。其中包括理论方志学、方志编纂学、方志学史三个最基本的研究方向。研究和论述方志的学问——“方志学”，则兴起较晚。唐宋时期开始萌芽，形成于明清时期。明末清初顾炎武所撰的《天下郡国利病书》、《肇域志》和顾祖禹所撰的《读史方舆纪要》，开创了综合利用和研究地方志的先河。清朝中叶，产生专门探讨方志学的专论，出现以戴震为代表的“地学派”和以章学诚为代表的“史学派”。民国时期，梁启超率先提出“方志学”概念(1924年：《清代学者整理旧学之总成绩——方志学》，)。1956年，中国地方志指导小组成立，1981年中国地方史志协会(1985年改名为中国地方志协会)成立，其研究领域已扩展到地理学、历史学、政治学、经济学、考古学等多个学科范围。方志学研究取得较大进展，迄今出版了大量关于方志研究方面的专著。

众过去和现在的音乐生活，记载一个国家、一个民族、一个地区的音乐事象或某一音乐种类在不同历史时期的生存、流传和变异的状况，为后世提供出丰富的传统音乐知识和研究传统音乐现状的客观历史材料。

1.“志”的概述

中国是一个具有深厚“撰志”传统的文献名邦。现代音乐志著述与中国历史上早已广泛出现的地方志著述，在文体结构和表述方式方法上一脉相承。所谓地方志，就是地理学概念的记述一方情况之书面著作，通常简称为“方志”。而专门研究方志的学问，就是“方志学”。

如果从方志学角度，按方志著述的内容侧重来划分，那么其中专记地理内容的即为“地理志”；专记民族群体生存内容的即为“民族志”；专记音乐事象内容的即为“音乐志”。因此可以说，音乐志所记载的音乐材料，仍是“一方情况”，这种著述依然属于一方之志，故我们又可以将音乐志称为“地方的音乐志”或“音乐的地方志”，“民族的音乐志”或“音乐的民族志”。这些说法虽然不尽相同，但总的意思都是说音乐志可以被看做是地方志中的一种专志。从类型上来看，它是一种描述内容专门化的可与地理志、民族志相并列的地方志。文体上具备了一般方志和民族志“既注意整体，又注意细节”的特征。

在中国，方志学历史悠久，并有相当丰富的文献著述积累。“方志”一词，最早见于古代典籍《周礼》，故其渊源最迟可追溯到周代。《周礼·地官司徒第二》

载："诵训：掌道方志，以诏观事。"《周礼·春官》载："外史：掌书外令；掌四方之志。"[1] 汉代学者郑玄注："说四方所识久远之事，以告王观博古。"这就是说，"四方之志"就是有关各地情况的记载，"四方之志"即"方志"。在历史文献中，与"志"意义相同的文字，还有"经"、"记"、"录"、"乘"、"传"等等。这些文字都与方志著述形式和今见音乐志著述形式有相当的关联。

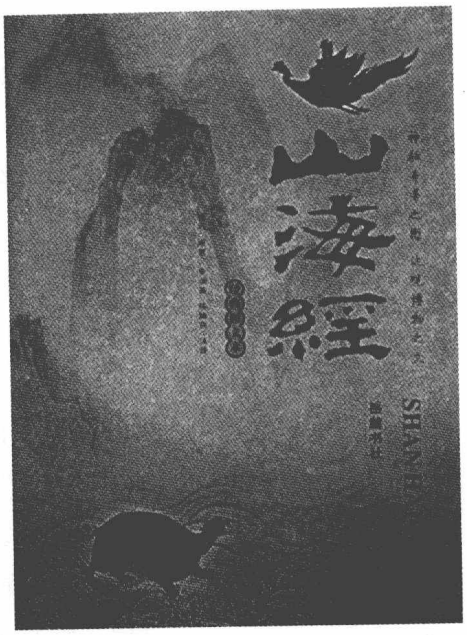


图 43　《山海经》今版书影

"经"，即"图经"之"经"。图经就是用图画形式加文字说明来记载一方情况的志述，"经"是"图"的说明或注脚，如古代著名地理志《山海经》（图 43），《华阳国志·巴志》所引东汉《巴郡图经》等即属此列。《山海经》原本是有图的（今图为后人补绘），故原本当为《山海图经》[2]。"图经"之称，至明清时，渐为"图志"、"图记"之称替代。古今音乐志、乐器志中的图表、图像和相关文字说明，与古代图经、图志、图记著述方式一脉相承，如宋代陈旸《乐书》中的乐器图画及文字说明，宋代《事林广记》中的"唱赚图"及文字说明等，皆可视为古代音乐图经形式后遗之例。而当代学者所编《中国乐器图志》[3]、《中国少数民族乐器志》[4]、《中国乐器图鉴》[5] 等著作，也可以明确说是中国古代"图经"类著述的现代遗风。

"记"，即记载一方情况之著述。"记"与"志"意义相通。郑玄曾解释："志，谓记也。"[6] 所表述的意思，即与我们今日所说客观、如实的描述性记录相同，所以"日记"，也可以说是"日志"。汉魏以来，"记"的形式被广泛使用，与某些传统音乐或民俗音乐有联系的，如北魏杨衒之撰《洛阳伽蓝记》，唐崔令钦撰《教坊记》，北宋乐史编《太平寰宇记》，梁宗懔著《荆楚岁时记》，明郭子章撰《黔记》等即属此例。这些著述除《教坊记》外，虽然都不是音乐专志，但都记有与传统音乐或民俗音乐活动相关的内容，如《洛阳伽蓝记》中的民间庙会歌舞纪实，《太平寰宇记》中的与各地民俗相关的音乐活动记载，《荆楚岁时记》中的荆楚地区风俗音乐记录，《黔记》中的贵州各个少数民族的生产、婚丧、礼仪、宗教音乐活动记述等。而《教坊记》，则纯粹是一篇记述唐代音乐舞蹈教习机构的专志。

①《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社 1989 年版，第 71 页。

②袁珂《山海经校注》，上海古籍出版社 1980 年版。

③刘东升《中国乐器图志》，轻工业出版社 1987 年版。

④中央民族学院少数民族文学艺术研究所编，毛继增、袁炳昌主编《中国少数民族乐器志》，新世界出版社 1986 年版。

⑤中国艺术研究院音乐研究所编《中国乐器图鉴》，山东教育出版社 1992 年版。

⑥《周礼·春官·小史》，郑玄注。

“录”，其意也与“记”、“志”相同，即将一方情况加以书面实录。以“录”入方志名，约始于魏晋，在方志中所占比重虽然不大，但有的著述在音乐史学、民族音乐学中却具有深远影响，如唐刘恂撰《岭表录异》，唐段安节撰《乐府杂录》（亦名《琵琶录》），北宋孟元老撰《东京梦华录》，南宋吴自牧撰《梦粱录》，清李斗撰《扬州画舫录》等即属此例。这些著述虽然内容庞杂，但都实录有相当珍贵的音乐历史和当朝音乐材料，至于《琵琶录》以及唐南卓所撰《羯鼓录》等，则全然可以被看做是两篇专门记述中国传统乐器的“乐器志”。

“乘”，也有“记”、“载”的意思，春秋时的晋国史书即名《晋乘》，“乘者，载也，取载事为名”①，所以史籍有时又被称为“史乘”。以“乘”为方志名目，始于元代，故以后也有人将地方志概称为“地方志乘”。地方志善本元代于钦所撰的《齐乘》，是今知最早以“乘”为名目的方志著述。

①《正字通·丿部》引。

“传”，作为方志名目，脱胎于正史中记述人物、民族群体、异域风物的“传”，如《汉书》、《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》中的人物、四夷“列传”等，即记录人物生平事迹和边疆民族群体源流、民俗及风物。“传”作为方志名目，滥觞于东汉的《南阳风俗传》，后偶为著者所用。与民族学和民族音乐学内容关系密切的此类专书，当推明代钱古训、李思聪所著《百夷传》，该书记载了云南西南部地区以傣族为代表的各少数民族的社会状况及其音乐生活，因“记所见闻，颇足徵信，故自来重其书”，并“抄本流传甚广”②。

②方国瑜《云南史料目录概说》第一册，中华书局1984年版，第400页。

“志”，继《周礼》所说“四方之志”之后，即被著者广为运用。至汉魏时，开始出现以“志”专记音乐事象的文字，这些文字或称“乐志”，或称“音乐志”，或“礼”“乐”合篇称“礼乐志”，多半因纳入正史（“二十四史”）记载而得以流传。其内容相当丰富，是了解和研究历代音乐状况的珍贵史志资料。

现查各正史中与音乐事象相关的“乐志”、“音乐志”和“礼乐志”，计十四篇章，现将其目顺列如下：

《汉书·礼乐志》，一卷，汉固撰。

《宋书·乐志》，四卷，南朝梁沈约撰。

《南齐书·乐志》，一卷，南朝梁萧子显撰。

《魏书·乐志》，一卷，北齐魏收信撰。

《晋书·乐志》，上下卷，唐房玄龄等撰。

《隋书·音乐志》，上中下三卷，唐长孙无忌等撰。

《旧唐书·音乐志》，四卷，五代后晋刘昫撰。

《新唐书·礼乐志》，十二卷，宋欧阳修等撰。

《旧五代史·乐志》，上下卷，宋薛居正等撰。

《辽史·乐志》，一卷，元脱脱等撰。

《宋史·乐志》，十七卷，元脱脱等撰。

《金史·乐志》，上下卷，元脱脱等撰。

《元史·礼乐志》，五卷，明宋濂等撰。

《明史·乐志》，三卷，清张廷玉等撰。

上述各代“正史”中以“志”为名目的音乐、礼乐篇章，除客观记述前代音乐理论、音乐沿革、礼仪宗庙音乐种类、乐舞作品外，还各有侧重地突出当朝音乐存见状况。各志所述内容，常可互相对照、互为补充，是追溯和研究中国各民族传统音乐历史的重要资料来源。如《汉书·礼乐志》所记“郊祀歌”、“房中乐”、“乐府”等，其他乐志少有涉及，是研究西汉音乐的难得资料；《宋书·乐志》除记载统治阶级关于歌舞的各项措施、《雅》、《颂》之类作品，以及魏晋至刘宋朝廷祠祀和礼仪音乐舞蹈的沿革、制度、歌词外，还兼记民间谣讴、汉相和十三曲、清商三调、大曲、鼓吹铙歌、杂技百戏、古乐器和新乐器（“乐器凡八音”）等，内容颇为翔实，具有较高的研究价值（参见【原著选读】《乐器凡八音》）；《隋书·音乐志》关于苏祗婆五旦七调、八音之乐、隋七部乐的记述，不见于其他史书，材料弥足珍贵；《新唐书·礼乐志》所录音乐材料较《旧唐书·音乐志》丰富，不仅可弥补其不足，并可与之互为对照；《宋史·乐志》记录有大量散失的宋人乐书佚文，材料实属难得；《辽史·乐志》、《金史·乐志》、《元史·礼乐志》等，则实录有不少北方契丹、女真、蒙古等民族群体的宫室音乐和民间音乐，是研究北方民族音乐历史和民族音乐文化交流史不可多得的重要材料。

【原著选读】

乐器凡八音*

乐器凡八音:曰金,曰石,曰土,曰革,曰丝,曰木,曰匏,曰竹。

八音一曰金。金:钟也,镈也,錞也,镯也,铙也,铎也。

钟者,《世本》云:“黄帝工人垂所造。”《尔雅》云,大钟曰镛,书曰,“笙缩以间”是也。中者曰剽,剽音飘。小者曰栈,栈音醆。晋江左初所得栈钟是也。

县钟磬者曰笋虡,横曰笋,从曰虡。蔡邕曰:“写鸟兽之形,大声有力者以为钟虡,清声无力者以为磬虡,击其所县,知由其虡鸣焉。”

镈,如钟而大。史臣案,前代有大钟,若周之元射,非一,皆谓之钟;镈之言,近代无闻焉。

錞,錞于也。圆如碓头,大上小下,今民间犹时有其器。《周礼》,“以金錞和鼓。”镯,钲也。形如小钟,军行鸣之,以为鼓节。《周礼》,“以金镯节鼓”。

铙,如铃而无舌,有柄,执而鸣之。《周札》,“以金铙止鼓”。汉鼓吹曲曰铙哥。

铎,大铃也。《周礼》,“以金铎通鼓”。

八音二曰石。石:磬也。《世本》云,叔所造,不知叔何代人。《尔雅》曰:“形似犁馆,以玉为之。”大曰馨。志,馨音罄。

八音三曰土。土:地,埙也。《世本》云:“暴新公所造,亦不知何代人也。”同畿内有暴国,岂其时人乎?烧土为之,大如鹅卵,锐上平底,形似称锤,六孔。《尔雅》云:大者曰嘂。嘂音叫。“小者如鸡子”。

八音四曰革。革:鼓也。鞉也,节也。大曰鼓,小曰鞞,又曰应。应劭《风俗通》曰:“不知谁所造。”以桴击之曰鼓,以手摇之曰鞉。鼓及鞉之八面者日雷鼓、雷鞉。六面者曰灵鼓、灵鞉。四面者曰路鼓、路鞉。《周礼》:“以雷鼓祀天神,以灵鼓鼓社祭,以路鼓鼓鬼享。”鼓长八尺者曰鼖鼓,以鼓军事。长丈二尺者曰鼛鼓,凡守备及役事则鼓之。今世谓之下鼛。鼛,《周礼》音戚,今世音切鼓反。长六尺六寸者曰晋鼓,金奏则鼓之。应鼓在大鼓侧,《诗》云“应鞞悬鼓”是也。

小鼓有柄曰鞀。大鞀渭之鞞。《月令》“仲夏修鞀、鞞”是也。然则鞀、鞞即鞉类也。又有鼍鼓焉。

【原著选读】

节，不知谁所造。傅玄《节赋》云："黄钟唱哥，《九韶》兴舞。口非节不咏，手非节不拊。"此则所从来亦远矣。

八音五曰丝。丝，琴、瑟也，筑也，筝也，琵琶、空侯也。

琴，马融《笛赋》云："宓羲造琴。"《世本》云："神农所造。"《尔雅》"大琴曰离"，二十弦。今无其器。齐桓曰号钟，楚庄曰绕梁，相如曰燋尾，伯喈曰绿绮，事出傅玄《琴赋》。世云燋尾是伯喈琴，《伯喈》传亦云尔。以傅氏言之，则非伯喈也。

瑟，马融《笛赋》云："神农造瑟。"《世本》："必羲所造。"《尔雅》云："瑟二十七弦者曰洒。"今无其器。

筑，不知谁所造。史籍唯云高渐离善击筑。

筝，秦声也。傅玄《筝赋序》曰："世以为蒙恬所造。今观其体合法度，节究哀乐，乃仁智之器，岂亡国之臣所能关思哉！"《风俗通》则曰："筑身而瑟弦。"不知谁所改作也。

琵琶，傅玄《琵琶赋》曰："汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝、筑，为马上之乐。欲从方俗语，故名曰琵琶，取其易传于外国也。"《风俗通》云：以手琵琶，因以为名。杜挚云："长城之役，弦鼗而鼓之。"并未详孰实。其器不列四厢。

空侯，初名坎侯。汉武帝赛灭南越，祠太一后土用乐，令乐人侯晖依琴作坎侯，言其坎坎应节奏也。侯者，因工人姓尔。后言空，音讹也。古施郊庙雅乐，近世来专用于楚声。宋孝武帝大明中，吴兴沈怀远被徙广州，造绕梁，其器与空侯相似。怀远后亡，其器亦绝。

八音六曰木。木：柷也，敔也。并不知谁所造。《乐记》曰："圣人作为椌、楬、埙，篪。"所起亦近矣。

柷如漆筒，方二尺四寸，深一尺八寸，中有椎柄，连底桐之，今左右击。

敔，状如伏虎，背上有二十七钮锯。以竹长尺，名曰籈，横擽之，以节乐终也。

八音七曰匏。匏：笙也，竽也。

笙，随所造，不知何代人。列管匏内，施簧管端，官管在中央。三十六簧曰竽，官管在左傍。十九簧至十三簧曰笙。其他皆相似也。竽今亡。"大笙谓之巢，小者渭之和。"其笙中之簧，女娲所造也。另《诗》传云："吹笙则簧鼓矣。"盖笙中之簧也。《尔雅》曰："笙十九簧者曰巢。"汉章帝时，零陵文学奚景于舜祠得笙，白玉管。后世易之以竹乎？

八音八曰竹。竹：律也，箫也，管也，篪也，篇也，笛也。律吕在《律历志》。

【原著选读】

箫,《世本》云:“舜所造。”《尔雅》曰:“编十三管,长尺四寸者曰言,十六管长尺二寸者笑。”笑音爻。凡箫一名籁。前世有洞箫,其器今亡。蔡邕曰:“箫,编竹有底。”然则邕时无洞箫矣。

管,《尔雅》曰:“长尺,围寸,并漆之,有底。”大者曰篇。篇音骄。中者曰篪。小者曰篎。篎音妙。古者以玉为管,舜时西王母献白玉琯是也。《月令》:“均琴、瑟、管、箫。”蔡邕《章句》曰:“管者,形长一尺,围寸,有孔无底。其器今亡。”

篪,《世本》云:“暴新公所造。”旧志云,一曰管。史臣案:非也。虽不知暴新公何代人,而非舜前人明矣。舜时西王母献管,则是已有其器,新公安得造篪乎?《尔雅》曰:“篪,大者尺四寸。围三寸。曰沂。”沂音银。名翘。“小者尺二寸。”今有胡篪,出于胡吹,非雅器也。

篇,不知谁所造。《周礼》有篇师,掌教国子秋冬吹篇。今《凯容》、《宣烈舞》所执羽篇是也。盖《诗》所云“左手执篇,右手秉翟”者也。《尔雅》注云:“篇如笛,三孔而短小。”《广雅》云七孔。大者曰产,中者曰仲,小者曰箹。箹音握。

笛,案马融《长笛赋》,此器起近世,出于羌中。京房备其五音。又称丘仲工其事,不言仲所造。《风俗通》则曰:“丘仲造笛,武帝时人。”其后更有羌笛尔。说不同,未详孰实。

篪,杜挚《笳赋》云:“李伯阳入西戎所造。”汉旧注曰:“笳,号曰吹鞭。”《晋先蚕仪注》:“车驾住,吹小笳;发,吹大笳。”笳即篪也。又有胡茄。汉旧《筝笛录》有其曲,不记所出本末。

鼓吹,盖短箫铙哥。蔡邕曰:“军乐也,黄帝岐伯所作,以扬德建威,劝士讽敌也。”《周官》曰:“师有功则恺乐。”《左传》曰,晋文公胜楚,“振旅,凯而入”。《司马法》曰:“得意则恺乐恺哥。”雍门周说孟尝君,“鼓吹于不测之渊”。说者云,鼓自一物,吹自竽、籁之属,非箫、鼓合奏,别为一乐之名也。然则短箫铙哥,此时未名鼓吹矣。应劭《汉卤簿图》,唯有骑执笳。笳即笳,不云鼓吹。而汉世有黄门鼓吹,汉享宴食举乐十三曲,与魏世鼓吹长箫同。长箫、短箫,《伎录》并云,丝竹作,执节者哥。又《建初录》云,《务成》、《黄爵》、《玄云》、《远期》皆骑吹曲,非鼓吹曲。此则列于殿庭者为鼓吹,今之从行鼓吹为骑吹,二曲异也。又孙权观魏武军,作鼓吹而还。此又应是今之鼓吹。魏、晋世又假诸将帅及牙门曲盖鼓吹,斯则其时方谓之鼓吹矣。魏、晋世给鼓吹甚轻,牙门督将、五校,悉有鼓吹。晋江左初,临川太守谢摛每寝辄梦闻鼓吹。有人为其占之,曰:“君不得生鼓吹,当得死鼓吹尔。”摛击杜弢,战没,追赠长水校尉,葬给鼓吹焉。谢尚为江夏太守,诣安西将军庾翼于武昌咨事,翼与尚射,曰:“卿若破的,当以鼓吹相赏。”尚射破的,便以其副鼓吹给之。今则甚重矣。

【原著选读】

西戎有吹金者，铜角，长可二尺，形如牛角，书记所不载。或云出羌、胡，以惊中国马。或云出吴、越。

旧志云："古乐有籁、缶，今并无。"史臣按，《尔雅》，籁自是箫之一名耳。《诗》云："坎其击缶。"毛传曰："盎谓之缶。"

筑城相杵者，出自梁孝王。孝王筑睢阳城，方十二里，造时倡声，以小鼓为节，筑者下杵以和之。后世谓此声为《睢阳曲》，至今传之。

魏、晋之世，有孙氏善弘旧曲，宋识善击节倡和，陈左善清哥，列和善吹笛，郝索善弹筝，朱生善琵琶，尤发新声。傅玄著书曰："人若钦所闻而忽所见，不亦惑乎！设此六人生于上世，越古今而无俪，何但夔、牙同契哉！"案此说，则自兹以后，皆孙、朱等之遗则也。

*节选自[南朝]沈约《宋书·乐志卷1》，苏晋仁、萧炼子校注本，齐鲁书社1982年版。

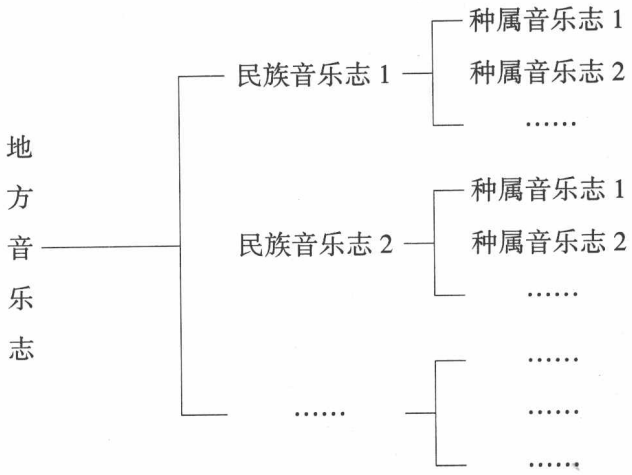
2. 音乐志的类型

音乐志既然是以记载音乐事实为目的的专志，那么其著述类型自然可以从音乐对象描述的不同含量去进行区别和划分。

从现代民族音乐学诸多音乐志著述所示音乐对象描述的不同含量来看，那些以地域界线范围来确定其描述对象含量的，可以称为"地方音乐志"；以民族界线范围来确定其描述对象含量的，可以称为"民族音乐志"；以音乐种类界线范围来确定其描述对象含量的，可称为"种属音乐志"。从音乐志的层次结构来看，有时这三种类型又不是截然独立的，假如著者撰写的是地方音乐志，那么它必然包容种属音乐志，或许还可能包容民族音乐志；而民族音乐志，则必然包容种属音乐志；而种属音乐志，也一定是某一地方音乐志或某一民族音乐志的基本构成内容。

由于地方音乐志以地域界线范围来涵盖描述对象，所以该地域范围内所有历史的和现实的各种音乐事象，都在被描述之列。亦如以上所述，如果一个地方音乐志界定的地域界线范围，是一个多民族地区，那么这一地区内的音乐事象，又常常需要按民族来逐一描述，这样民族音乐志作为一个局部内容就被包容在地方音乐志之中了；而其中任何一个民族的音乐事象，又需要按种类、成序列地一一加以描述，这样音乐种属志作为一个更小的描述单位，又被

民族音乐志所包容。如：



从以上分析可以看出，一部地方音乐志，如果地域界线范围广大，并包容若干民族，那么，这一地方音乐志就具有了地方音乐“总志”的特征。就中国各民族音乐情况而论，地方音乐志一般可以按地方行政区划省、市、州（区）、县等来命题，如《××省音乐志》、《××县音乐志》等，特殊需要也可按地理自然区划范围来命题，如《××山区的音乐》、《××流域的音乐》等。

民族音乐志由于以民族划分界线范围来涵盖描述对象，所以凡是该民族群体在社会音乐生活中操纵、传承的所有音乐事象，无论它们是历史的还是现实的，即都在被描述之列。一个民族所拥有的传统音乐，都不会是单一的事实，其中包容着若干不同的音乐种类，这就使得民族音乐志必然要以种属音乐志为基础，按不同的音乐种类和事象分门别类地逐一加以描述，最后才可能构成一部完整的民族音乐志。自然，这些种属音乐志涵盖的描述对象，不能超越著述所限定的民族界线范围。民族音乐志一般以国家或学术界界定的民族（民族群体和支系群体）称谓来命题，如《白族音乐志》[①]、《台湾土著族音乐》[②]、《贵州侗族（南部方言区）音乐》[③]等即属此例。

由于种属音乐志以某一音乐种类界线范围来涵盖其描述对象，而音乐种类又有地域性和民族性的多种多样的分类层次划分，所以种属音乐志的命题即与音乐种类本体的界定和地区范围界定相吻合。这就是说，只要你合理、严谨地界定出了某一地区、某一民族的某一音乐类型或种类，那么你就可以用这

①伍国栋主编《白族音乐志》，文化艺术出版社1992年版。

②吕炳川《台湾土著族音乐》，台湾百科文化事业股份有限公司1982年版。

③《贵州侗族（南部方言区）音乐》，郑寒风执笔，贵州人民出版社1985年版。

一地区、这一民族的这一音乐类型或种类称谓命题，并对它作音乐志性质的描述，其描述结果，就是种属音乐志。种属音乐志因描述对象的类型层次划分而异，其涵量可大可小，大的可是一个跨地域、跨民族的音乐类型；小的可是某地、某民族的一个歌种、乐器、乐种、舞种、曲种、剧种。前者如《中国乐器图志》、《中国少数民族乐器志》、《中国曲艺志》各卷本、《中国戏曲志》各卷本等；后者大多数是被前者包容的个别地区或个别民族的某种音乐类型和个别音乐种类的更详尽描述，如《维吾尔族乐器》[①]、《侗族大歌》[②]等。

3. 音乐志的体例结构

撰写音乐志，特别是撰写一部涵量较大的地方音乐志或民族音乐志，所涉及的音乐资料题材广泛，体裁多样，项目各异，如果没有事先设计好的一个比较完善的体例结构，实难将这些千头万绪、纵横时空的音乐事象眉目清楚、有条不紊地表述出来，也就很难系统、科学地反映出该地域或民族所拥有音乐历史和现状的真实面貌。所以，自20世纪80年代以来，一部分关心中国民族音乐志积累与建设的民族音乐学工作者，针对这一问题进行了专门研讨，如《民族音乐志的理论和架构》[③]、《试论音乐志的性质、特征及体例》[④]、《少数民族音乐志的内容形式和方法》、《东北满族音乐志框架初拟》、《〈侗族音乐志〉编写构想》[⑤]等。特别是21世纪初《民族音乐志方法导论——以中国传统音乐为实例》[⑥]一书的出版，标志着中国学者关于民族音乐志的学术讨论，已经进入更新学理层面与传统音乐实践层面密切结合的阶段。由此也可以看出，如何设计出适合中国地方传统音乐和各民族传统音乐历史及现状的新志体，一直都是当代民族音乐学工作者较为关注的学术问题。

由于《白族音乐志》是这一学术背景中最先撰写成功并公开出版的著述，且又是目前唯一可见的一本“第一部独立成书的全面记述一个民族传统音乐文化的音乐专志”[⑦]，所以，这里将它的体例结构视为一个研究“标本”和个案，作为本书在此讨论音乐志体例设计的具体对象：

《白族音乐志》体例

序　言

综　述

以白族历史发展进程为序，依据白族民族史、文化史及近现代白族音乐调查材料，结合白族概况、白族文化特质，综述白族音乐历史及现状。

①万桐书《维吾尔族乐器》，新疆人民出版社1986年版。

②贵州省文联《侗族大歌》，贵州人民出版社1958年版。

③沈洽《民族音乐志的理论和架构》，《艺苑》1985年第4期

④李汉杰《试论音乐志的性质、特征及体例》，《中国音乐学》1990年第2期。

⑤郭瑶《少数民族音乐志的内容形式和方法》、刘桂腾《东北满族音乐志框架初拟》、张中笑等《〈侗族音乐志〉编写构想》，均见于中国少数民族音乐学会编《民族音乐论集》，云南民族出版社1991年版。

⑥杨民康《民族音乐志方法导论——以中国传统音乐为实例》，中央音乐学院出版社2008年版。

⑦张明《〈白族音乐志〉序一》。

图 表

白族音乐种类流布示意图。

白族音乐种类细目表。

志 略

民歌 以歌种为单位设条，分别记述在本民族范围内流传的所有歌种。凡属本民族歌种，应记述其名称及别称的来源、含义、形成及发展历史、题材内容、体裁形式、音乐形状面貌及基本特征、演唱场合及方式、流布地域、与它歌种或音乐种类之关系等。在本民族范围内传唱的它族民歌，只记其存在情况(以下各目同此。略)。

舞蹈音乐 以舞种为单位设条，分别记述在本民族范围内流传的所有舞蹈音乐。凡属本民族舞蹈音乐，需记述其称谓来源及含义、音乐在舞蹈中的地位与作用、音乐形状面貌及基本特征、伴唱(奏)方式及编制情况、与它音乐种类之关系等。

说唱音乐 以曲种为单位设条，分别记述在本民族范围内流传的所有说唱音乐曲种。凡属本民族曲种，需记述其名称及别称来源、含义、形成发展历史、题材内容、演唱形式、伴奏乐器及编制、音乐形态面貌及基本特征、表演形式、流布地域、与它音乐种类之关系等。

戏曲音乐 以剧种音乐为单位设条，分别记述在本民族范围内流传的各剧种音乐(鉴于《中国戏曲志》地方卷已设有音乐专目，为避免重复，本卷此目可采用该卷音乐专目有关音乐内容，此不赘述)。

乐器、器乐 以乐器和器乐乐种为单位设条，分别记述在本民族范围内流传的所有乐器和器乐乐种。凡属本民族使用的乐器，需记述其名称及别称来源、含义、历史沿革、大小形制及变化形制、制作方法、发音原理、律制调音(测音)、演奏法、音乐特点、使用场合、表演形式、流布地域、作为伴奏乐器时的地位和作用等。器乐乐种则需记述名称和别称来源、含义、形成及发展历史、乐队编制、表演形式及场合、音乐特色、流布地区等。

曲目、唱段 以本民族代表性的音乐曲目和戏曲、曲艺唱段为单位设条。包括传统曲目和专业改编曲目两类。传统音乐曲目需记述其收集采录者姓名、收集时间、地点、音乐类别、演唱(奏)者或主要演唱(奏)者、刊行或制唱片时间、版本、编号、传播及影响。专业音乐改编曲目，需记述其音乐类别、作(编)者姓名、发表或初演年月和地点、主演单位及演员、艺术特色及成就、社会反映及影响等。

音乐风俗 以与民族音乐有直接联系的特定风俗活动为单位设条，记述其历史渊源、活动规模、时间场所、进行程序、参加者心理、音乐表演状况及功用、在社会生活中的地位和影响等。

音乐社团　以民间的和官方的音乐艺术社团、机构实体单位设条，记述其名称、性质、成立年代及沿革、成员状况、社会影响、成就和贡献等。

音乐著述　以代表性音乐著作为单位设条，记述其著作名称、编著者姓名、刊行年月、版本、内容提要、影响及学术价值等。

音乐传说、轶闻　收集与本民族音乐有关的传说、轶文，以所涉及的音乐种类为单位设条，记述其内容梗概、流布范围、社会影响等，并注明其采访对象、收集整理者姓名、收集地点、时间等。

音乐术语、谚语、口诀、楹联　收集与本民族音乐有关的术语、谚语、口诀、楹联。术语、谚语、口诀需说明其使用情况，同时详释其音乐含义。

音乐史料　包括古代音乐史料和与本民族音乐有关的诗词、碑文的辑录，注明年代、著者姓名、详尽出处。

音乐文物　以不同种类的出土文物为单位设条，尽可能记述其制作年代。发现年月、地点、音乐内容、著(制)作者情况、现藏何处等。

传　记

以立传人物设条，以生年为序排列。所立传人物应包括白族著名民间歌手、乐手、艺人、音乐教师、音乐表演艺术家、作曲家、音乐活动家、音乐理论家等，每一人物应记述其姓名、性别、籍贯、生卒年月、生平、艺术活动经历及成就、贡献及影响等。

附　录

音乐图录　包括乐器形制图、乐器图片、音乐生活图片、音乐文物和古迹图片、立传人物像等。

图版目录

本志时限说明：上限据本民族音乐历史情况规定；下限至1986年止。

《白族音乐志》体例结构之所以如此设计，是基于以下几点认识：

一是考虑到要处理好历史继承与现实创新的关系。中国已有两千余年修志传统和丰厚的方志学理论积累，在方志体例结构上已形成学界认同、别具中国文化特色的传统规格，“它历来以内容广泛、资料详备而受到人们的称赞”，“许多优点，如明疆以定空间，明断限以定时间，运用志、表、图、记、传等一套综合性的体裁来表述各种不同的内容等，这些对于我们编纂新方志，仍具有一定的参考价值”[①]，这是一笔应当珍惜和继承的文化遗产。因此，在旧志通

①来新夏主编《方志学概论》，福建人民出版社1983版。

行的体例基础之上，进行必要的调整和增设一些新项目，这样既能保持各民族音乐志体例结构的传统特色，又能体现出各民族当代音乐志体例结构的时代特征。

二是考虑到要处理好各种志体类型之间的共性与个性关系。音乐志作为中国志书部类中的一个分类，它需要与各地方志和其他种类艺术志在体例结构上保持着一定联系。与各地方志保持联系，是显示音乐志也是一种地方志；与其他种类艺术志保持联系，是显示音乐志与戏曲志、曲艺志等是具有亲缘关系的姊妹志。所以，音乐志的体例结构理所当然地要体现出中国志书体例结构的共性特征。但是，音乐志又是一种专业性较强的专志，它的体例结构同时又需要具备音乐学的专门化特征，因此在内容取舍、项目安排上，又有独立的选择和独特的音乐种类、乐谱、乐器显示。这种普遍性特征与专门化特征的同时追求，其目的是企望音乐志的志体，既可同中国各个地方志和其他种类艺术志的志体相协调、相对应，又可体现出自身独立存在的学术价值及鲜明个性。

三是考虑到中国传统志书体例将志、记、图、表、传熔为一炉的综合性质，正好与音乐志的内容选择和项目安排相适宜。音乐志可用“志”、“录”（志略），以记载、实录音乐种类、曲目唱段、音乐文物、音乐史料以及若干与音乐相关的人文资料；用“记”（综述），以记述音乐发展史略；用“图”、“表”（图表、图版、照片、插图），以显示音乐种类的分布、乐器形制、音乐生活及自然地理景观、人物形象、文物遗存（图 44）；用“传”，以叙述音乐人物生平、事迹、艺术生涯。可以看出，传统志书体例形式的基本结构和内容，同现代音乐志撰写的基本内容和项目构成并无根本抵牾，只需稍加变通，即可为音乐志所用。

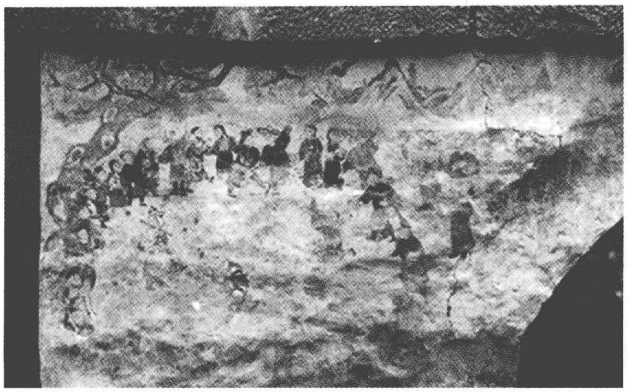


图 44　清代壁画《踏歌图》原件

四是考虑到传统志书体例结构发展至后期，已十分注意“经”“纬”、“纵”“横”的关系和安排，这正好与民族音乐学理念中的音乐志编纂的“时”“空”观念相吻合。“经”为“时间”，为“纵”；“纬”为“空间”，为“横”。对此，历代经验丰富的方志撰者和研究者，多有高见发表。如：“以方志记载一地方之全貌及其发展，实具一纵一横之用，横者为地方，纵者为时间，其体应以地方与时间二者交织

为用。例如，记载疆域、山川，宜于排比铺陈，则属于横；记载地方大事，必须按时顺序，则属于纵；其他门类记载政事、人文，又宜于纵横并用。兹修新志，拟取二者之长，灵活运用，不拘一格。”[①]正是由于这种传统志书体例结构纵横观与现代民族音乐学音乐志体时空观的契合，使我们完全有可能承继旧志体例的基本结构，推陈出新而为现代音乐志的编纂服务。

①金毓黻《普修新地方志的拟议》，《新建设》1950年第5期。

当然，《白族音乐志》体例不是一个标准“范本”而只是一种可行“标本”，不同的音乐志纂者，完全有可能设计出更为完善、更为科学的音乐志体例，前面提到的几篇关于音乐志体例的研讨论文和相关著述，就是在作这样的探讨和努力。再者，音乐志体例本身，也需要有不同的个性显示，同是音乐志，因描述对象的范围和性质不同，志与志之间也应当有个性的差别，这样也就可能避免音乐志体例千篇一律的弊病。

【关键词链接】

中国“影视人类学”开山之作

指1957年至1966年间，由中国科学院哲学社会科学部民族研究所、八一电影制片厂、北京科学教育电影制片厂等单位合作完成的，具有民族学、社会学研究价值的文献性视觉成果，共15部，分别为《黎族》、《凉山彝族》、《佤族》、《额尔古纳河畔的鄂温克人》、《苦聪人》、《独龙族》、《西藏农奴制度》、《景颇族》、《新疆夏合勒克乡的农奴制》、《西双版纳傣族农奴社会》、《鄂伦春族》、《大瑶山瑶族》、《赫哲族的渔猎生活》、《丽江纳西族的文化艺术》、《永宁纳西族的阿注婚姻》。

4. 视频音乐志

本章开卷伊始曾指出民族音乐学著述成果的表现形式，绝大多数是书面著述，另有少数是非书面化的著述。这里提出的“视频音乐志”，就属于此类“少数”非书面化的视觉著述样式。

① 视频音乐志理论基础

“视频音乐志”属于“影视音乐志”范畴，而“影视音乐志”概念及其相关制品样式理论在民族音乐学理论与方法论中提出，则是当下对人类学领域（包括社会学、民族学、民俗学）中“影视民族学”（或称“影视人类学”、“影视民俗学”等）分支学科建立的一种学习和借鉴。这就是说，“影视音乐志”作为具有“影视”形态特征的一种音乐志著述样式，其构成的基本理念和操作、制作方式，主要是受“影视民族学”这一文化人类学新兴子学科的启发和影响。据此，“影视民族学”的基本理论和方法，自然成为“影视音乐志”概念和具体操作过程及制作方法的一部分“元理论”来源。

在中国“文化人类学”领域，虽然说新兴的、具有学科性质的“影视民族学”（影视人类学）建立，可以1995年4月首届中国影视人类学国际学术讨论会（北京）的召开为起点，但事实上，中国民族学和社会学界，早在20世纪50年代起就已经开始与电影工作者合作，以民族学、社会学的学术视野摄制了若干至今仍具有相当学术价值的以少数民族群体为单位的民族社会生活纪录影片，为现代中国“影视民族志”的成果样式和资料建设，积累了早期重要资料和样态。这些过去几乎被人们“遗忘”的“影视民族志”成果，由中国科学院哲学社会科学部民族研究所、八一电影制片厂、北京科学教育电影制片厂等单位合作，于1957年至1966年间完成，共计十15部，记录了藏、彝、傣、瑶、佤、独龙、纳西、鄂温克、鄂伦春、赫哲等民族和苦聪人当时的社会生活状态和相关的若干传统习俗，其中包括生产、节庆、婚葬、建筑、文艺等状况。20世纪80年代初，笔者在中国艺术研究院学习期间，有幸观看了其中的《鄂伦春族》、《赫哲族的渔猎生活》等制品，其相关民族社会生活的境况，至今还记忆犹新。当初，这些影片在业内称为“内部资料片”，正式称呼则是“中国少数民族社会历史科学纪录影片”；如今，在文化人类学界则被称为“影视人类学”影片，并重又引起中国广大文化人类学学者乃至国际“影视人类学”界的格外关注，被认为是“中国人类学电影奠基之作”、“中国影视人类学的开山之作”[①]，成为当下人类学领域建立新兴“影视人类学”学科，继续研究相关民族社会生活和历史的珍贵参考资料。

①陈湘、王珍《被淡忘的民族志电影》，《中国民族报》2007年8月10日。

② 影视音乐志与视频音乐志

“影视音乐志”，就是使用现代影视技术设备和手段，按民族音乐学中音乐志的基本理念和构思来客观记录和反映某一族群社会生活中某种音乐事象现实构成状态的学术性制品。此类制品根据器材和制作复杂程度可分为电影、电视和数码视频等三种样式，后一种音乐志制品即称“视频音乐志”。

由于电影、电视版样式的音乐志制品一般需要民族音乐学工作者与电影或电视工作者合作才能完成，故此暂不论述，而“视频音乐志”则完全可以由民族音乐学工作者（个人或课题组）在田野考察过程中独立完成，故此类型制品即成为本节选择论述的基本对象。对于民族音乐学理论实践者来说，关于“视频音乐志”建立和积累的理论，既是21世纪以来的一种全新民族音乐志著述理念，同时也是当下民族音乐学学科领域应当尝试并可以加强和完善的新型

民族音乐志著述样式之一。

如果说过去中国民族音乐学工作者想要独立拥有一套“摄像器材”还是一种不可企及的“梦想”的话，那么这种“梦想”在21世纪已不再是一种传奇。在当今中国民族音乐学工作者几乎人人都可以配制便携式数码摄像器材去进行田野考察的时候，“视频音乐志”制品如果还不受到应有的重视和专门化讨论，那么稍微改变一下文化人类学家玛格丽特·米德的原话[①]就可以作如是观：“如果没有用数码摄像器材去记录将会逝去的音乐事象是一种犯罪性的疏忽。”

具有文化人类学意义的影视类音乐志制品，虽然有学者据其摄制目的和作用将之分为“娱乐展示型”、“教学科研型”和“原始资料型”三类[②]，但笔者在此倡导“视频音乐志”建设的时候，却有意要将“娱乐展示型”一类制品排除在民族音乐学视野的讨论之外，这是因为此类制品实际上是一种“艺术展演”，摄制对象不全是自然状态生存的音乐事象，制作人也主要不是民族音乐学家而是娱乐界制片人，摄制过程一般含有太多“猎奇追求”、“排演因素”和“商业目的”。例如，20世纪90年代笔者曾参与过某艺术研究院与海外某媒体企业公司合作的《××乐舞》摄制，由于原定民族音乐学理念与方法难于介入和影响制片人的娱乐、商业性构思，最后形成的“作品”民族音乐学学术含量及其研究价值荡然无存，此即属于这类现象的典型事例[③]。因此，“教学研究制品”和“原始资料制品”两种形态的“视频音乐志”，即理所当然地成为本节研究讨论的基本对象。

③ 视频音乐志的结构与制作

视频音乐志是一种结构相对小型化的视觉音乐志著述制品，其制作和成果积累可以伴随民族音乐学工作者个体研究或课题组研究在进入田野考察现场时与文本音乐志操作同步进行。所用器材为个人或家庭使用的便携式数码摄像机(需要有足够的电池和音像储存容量)。其制作的音乐内容和音乐对象，以单纯、集中、简洁和便于操作为其特色，如乐人(个体或群体)生活、乐器制作、音乐盛会、音乐民俗、乐社活动等。

一次比较完整的音乐志性质的影像资料记录，其结构一般应当包括序幕、肇始到结束过程、尾声等部分及相关画面的字幕与解说内容等。

序幕——主要摄制与音乐对象相关联的自然环境和人文环境现场，此可

①玛格丽特·米德的原话为“没有用电影记录逝去的文化是一种犯罪性的疏忽”，见《影视人类学原理》，云南大学出版社2007年版，第6页。

②张兴文《迈向民俗学的影视与民俗研究》，《民俗研究》2007年第1期。

③当时与笔者同时参与摄制工作的当代音乐学学者，还有薛艺兵、项阳、萧梅等。

视为是相关摄制音乐主题对象的背景内容。

肇始到结束过程——影像记录的基本内容和主要结构部分。其构成既有整体画面显示，又有局部特写定格；既有场面远景包容，又有近景特殊扫描。整体画面要关注主体音乐行为动向及其整体事件与环境的关系；近景扫描关注音乐人物个体或群体的动作、姿态、表情、特殊物件（具有象征意义）、乐谱和乐器形制、演奏手法等。

尾声——简练的总结式重点画面重构回放，精练集中。

全部影像记录应当有同步的音乐与音响录入，其中还可加入摄制者个人必要的临场简洁解说。完成后再填写一份“资料卡”备案。资料卡内容包括摄制时间、地点、内容、摄制者、所用机型、录像长度、特殊说明等。

这种在客观现场相对完整实录的音乐事象资料录像，由于内容和结构具备未经修饰和未加剪接的客观性和实录性特征，是动态的“音乐事象是这样”描述的原过程记录，因而属于视频音乐志制品中的“原始资料制品”类型。“原始资料制品”类型，可以视之为是“视频音乐志”复制的“母片”，用“母片”拷贝出若干“复本”，即可作为日后编辑、教学、研究之用。而“母片”作为唯一不可原样再现的现场原始音乐事象资料（原始样片），则应当妥善保存，并且永远不要去改动它固有的原来面貌。

在同一音乐事象的多个侧面原始录像资料或多次重复观察的原始录像资料积累基础之上，在民族音乐学相关理念指导下再进行内容与结构的剪接和整合，即可成为一部宛如民族音乐学教学课件式的视频音乐志——“教学研究制品”成果，此种视频音乐志的建设与积累，一般需要对同一主题对象进行多侧面、多层次的数度考察实录方可完成，并需要有一定的资料片剪接与整合技巧，这就要求制作者树立更为严谨的作风和求实的态度了。

目前，就笔者个人视野所及，文化人类学界较有影响的国外“影视民族志”理论著述，有卡尔·海德的《影视民族学》[①]、保罗·霍金斯主编的《影视人类学原理》[②]等；而国内学者在进入21世纪之后也有部分相关著述和论文出版和发表，如张江华、李德君等人的《影视人类学概论》[③]、邓启耀的《视觉表达》[④]、吴秋林的《影视文化人类学》[⑤]等，以及张兴文的《迈向民俗学的影视与民俗研究》等论文。这些著述都可以作为当下中国民族音乐学领域建立“视频音乐志”乃至“影视音乐志”著述样式的理论基础与实践参考。

①卡尔·海德《影视民族学》，中央民族学院出版社1989年版。

②保罗·霍金斯主编《影视人类学原理》，王筑生、杨慧、蔡家麒等译，云南大学出版社2007版。

③张江华、李德君等编著《影视人类学概论》，社会科学文献出版社2000年版。

④邓启耀《视觉表达》，云南人民出版社2003年版。

⑤吴秋林《影视文化人类学》，民族出版社2008年版。

第二节　乐论性质著述

民族音乐学领域中的乐论性质著述，之所以又可称“解释性著述”，是因为此类著述不仅需要做“音乐对象是这样”的客观、如实陈述，而且还需要在此基础之上进一步做“音乐对象为什么是这样”的解释和论证。无论是音乐专论、音乐综论还是音乐概论，都只有通过科学的解释和论证才能达到阐述音乐对象之构成规律、因果关系及某种通则的最终目的，这也是我们从著述类型上对“乐论性质著述”与“乐志性质著述”加以区分的基本出发点和理论依据。在乐论性质的著述中，由于作者通常要对音乐事象进行系统的研究和分析，并在相关音乐学领域发表自己的学术见解和理论假说，所以，乐论性质著述又都相应具有比较突出的严肃性、理论性和指导性特征。

中国传统音乐领域中的乐论性质著述的撰写具有悠久的历史。早在春秋战国时期，诸子百家学术争鸣的著述文章，如墨子的《非乐》、荀子的《乐论》，以及其后汉魏时代出现的集此时期儒家音乐理论之说的《乐记》，嵇康的《声无哀乐论》等，都可视为是中国乐论著述之先例。

墨子的《非乐》，集中阐述墨家学派的“非乐”（反对音乐）思想及其理论；荀子的《乐论》，则站在儒家学派立场批评这一理论而对音乐存在的社会意义和潜移默化的教化作用进行了充分论述；传为西汉河间献王刘德等（一说战国公孙尼子）著的《乐记》，进一步将孔子、荀子等人的儒家音乐思想予以发挥和展开，在理论上更具系统性；嵇康的《声无哀乐论》，则从音乐的客观性出发，批判了儒家音乐理论中的庸俗社会学思想，率先竖起音乐本体理论的旗帜。其后，具有代表性的乐

【关键词链接】

燕南芝庵《唱论》

中国戏曲音乐论著。元代署名为“燕南芝庵”者著。著者真实姓名不可考。全文1800余字，分27条，扼要地论述了唱曲要领。从对声音、唱字的要求到艺术表现，以及十七宫调的基本情调、乐曲的地方特色，审美要求等均有涉及，并有不少精辟之见。如“唱情”、“唱性”、“唱理”；“丝不如竹，竹不如肉”等，即见于此。所论对后世戏曲声乐及传统歌唱艺术的发展，具有深远影响。

《唱论》有元至正刊本，明人又做了节录。1959年收入中国戏曲研究院编辑的《中国古典戏曲论著集成》。

该著述文字比较简略，并多用当时方言和术语，后人尚难以做准确理解。故今世多有学者注释。近人周贻白《戏曲演唱论著辑释》所注《唱论》，是其中较有代表性的注释版本。此书由中国戏剧出版社于1962年出版。

论著述，还有成玉硐的《琴论》、燕南芝庵的《唱论》、魏良辅的《曲律》等。这些乐论著述，在当时是对现实音乐状况的论述与解释，现在却成为中国音乐史学和传统音乐理论研究中宝贵的古典音乐文献遗产。当下，民族音乐学的乐论著述，同样是在进行现实音乐状况的论述与解释，它也一样将进入相似的历史轨迹，在学术上接受音乐历史的检验。

一、音乐专论

在音乐学或民族音乐学研究领域，选择任何一个专项题目来进行解释和论证的书面著述形式，即为音乐专论。论文、专著，是音乐专著的基本形式。

专论之所谓“专”，主要在于研究主题解释和论证的专门化性质和专业化程度。在民族音乐学领域，前者是说作为一门音乐理论学科，民族音乐学当今已经涵盖若干专门化研究方向，每一专门化研究方向又包容许多可供研究的具体项目，每一项目又有若干可列为题目来进行专门研讨的具体问题，每一具体问题又可从相关问题的各个侧面切入而拟定出不同学术意义的中心议题。所以，此类著述为了集中于某一点在学术上能有新的发现和新的见解，大多数就只围绕一个问题或一个中心议题来进行专项研讨，从而使其著述文本解释与论证的议题在内容上具有特定的专门化特征。后者是说民族音乐学现今作为一门音乐理论科学，具有特定的学科理论和操作方法，每一项专门化研究选题的具体实施，都有其本学科特定的学术理念和方法论程序作为导向，故其论述不是一般性的知识介绍和材料说明，而是一种深入到音乐事象更深层面去进行专业化的理论探索和未知现象解答。

音乐专论既可以是论文形式，也可以是专著形式。鉴于当前民族音乐学研究领域，专著形式的专论因其专门化和专业化程度要求较高，学术上难度较大，有分量的著述还不多见，而论文形式的专论则最为普遍，且论文形式又是专著形式的基础，掌握了论文形式，即可触类旁通地掌握其他乐论著述形式，故本书其后将专列一章来重点研究民族音乐学的论文形式及其写作，音乐专论著述形式已包含其中，为避免重复，在此即不作详述。

二、音乐文献综论

在预设或限定时空范围内对某一音乐学术领域所积累学术文献进行全面观察、分类综合和定性总结的书面陈述基础上，继续对所涉文献的内容主题、学术结论、作用意义和研究方法等方面作进一步理论阐释和综合评价的文体，即称为“音乐文献综论”。由于音乐文献综论是音乐文献综述的理论深化与拓展，因而音乐文献综论与音乐文献综述在材料收集、内容结构以及陈述方式上，既有某些相同之处和密切联系，又有某些不同之处和性质上的差别。

其相同之处和密切联系，主要表现在二者都要做全面、细致的某一音乐主题文献的收集梳理和描述分析工作，只不过前者是以此为基本目的和任务，后者则是以此为文献研究基础和起始点。没有音乐文献综述作为基础或者说事先不进行音乐文献综述的“综论”著述，是不存在的。

其不同之处和性质上的差别，主要表现在前者一般采用以“述”为主、“述而不作”的陈述方法，以客观反映、显现所知音乐文献基本内容、结构和方法为基本目的；而后者则还要在此基础上再采用以“论”为主、“述而有作”的方式，富于创见性地论述和评价所涉音乐文献的得失、价值和学术意义，更多地阐释作者个人的独立见解和学术认知。

由此可见，音乐文献综论的主旨及其表现，应当是作者针对所知音乐文献的个人学术思想阐释和某种理论见解的系统表达，其“论”，是该文体性质的关键，也是该论文是否可以称之为是“综论”的判断坐标。这也是笔者将音乐文献综论划归为“乐论性质”著述类型来加以论述的根本原因。虽然音乐文献综述在陈述过程和结语部分，也需要有某种程度的作者个人看法和见解的发表，在前面“音乐文献综述”一文中也曾要求过综述“结语”部分应对所述文献要“陈述其盈缺得失、现状进度和未来动向预测，并初步提出解决某些存在问题的观点或意见”，但是，这仅仅是一种“初步”的认知要求，它与“综论”进入所知文献学理层面的“全面”、“深入”的研究论述和得失评估，在分量和性质上有着明显的差别。

音乐文献综论中的“论”，在具体写作实践中是如何体现所含理论“分量”的呢？笔者以为，可以在学术层面上用“深化”、“认定”、“推演”三个主要方面来做简要的概括：

所谓“深化”，就是将“论”作为一种分量尺度来对应检查，音乐文献综论首先应当是所涉音乐文献描述基础上理论涵量的深度把握。此时此境的“综论”，已不再止于原文献基本内容的梳理、举要，而要继续以文献所含潜理论作为主要认知对象，在进行深入分析和把握之后，再将其思想学术精要式的概括凸显。

我们知道，真正有一定理论深度的民族音乐学学术论文，其所含本学科或多学科的基本

学理或个人见解，一般不是“宣言式”的外在表述和表面陈词，而是采用一系列比较规范、到位的具体音乐形态或文化分析研究过程及其实证实例来进行铺陈和体现。因此，“综论”作者有必要对其所涉音乐文献进行深度理解，将其研究中所含具有学术价值的学科学理和某些理论见解予以简洁、明晰地凸现，以达到音乐文献综论学科理论深入探寻的学术目的。

所谓“认定”，就是将“论”作为一种理论尺度来对应检查，音乐文献综论还应当是所涉音乐文献描述基础上的学术价值、理论意义和方法论使用的正面和负面的认知判断。此时此境的“综论”，已不再止于原音乐文献基本内容的梳理、举要，而要继续升华到理论层面和学术层面对其进行系统化的多侧面评估。这些不同侧面的评估，可以是学理性的，也可以是功能性的；可以是技术性的，也可以是价值性的。因此，既需要借助作者的一双“慧眼”和“功力”，将其正面意义予以准确呈现，也需要对其负面影响进行客观揭示。当然，这种学科理论和学术层面的价值“认定”，也需要另有一个相对客观的标准，那就是作者需要建立一个客观、公正和有具体针对性的论述基础。其亮点和闪光之处，则在于作者个人所具有的丰厚学识、严谨学风和精准文笔。

所谓“推演”，就是将“论”作为一种理论尺度来对应检查，音乐文献综论还需要针对所涉音乐文献展现出的若干音乐学理论和方法，联系历史过程与现实状态进行举一反三、切中时弊地展开评论和富于预见性批判，以推动相关学科领域科研工作继续向前发展。实事求是、有根有据地对所掌握的音乐文献资料进行联系历史与现状经验积累的理性分析、考评，是作者这种综合性前瞻性理念树立并可以为之“推演”阐释的逻辑基础和学术本色。

从以上学理层面三方面要点的论述可以看出，音乐文献综论相对于音乐文献综述，在理论层面上有更多更深的要求和更大更难于驾驭的难度。因此，对于民族音乐学“乐论”著述习作者来说，在熟练掌握音乐文献综述写作要求和较多进行音乐文献综述写作实践之后，再进入音乐文献综论写作，应当是所有音乐学学科科研工作的一种急切需要和追求目标。

就当下包括民族音乐学学科在内的音乐学学位授予工作而论，研究生进入博士学位申请之后的继续学习和科研实践阶段，音乐文献综论这一文体写作，应当成为他们不可或缺的重要选题方式和文献研究重点。

三、音乐概论

在民族音乐学研究领域内，将某一民族音乐生活中代表某种文化类型的传统音乐作为概括描述和概括论述对象，对其历史和现状进行全面梳理和分析归纳，并系统地解释基本形式

及内容、构建规律及特征、社会作用及功能的书面著述形式，即为音乐概论。

由于音乐概论的论述目的在于归纳和总结音乐事象作为一种特定文化类型而普遍存在的共性特征和一般规律，其结论在学术上一般都具有较为普遍的指导意义和理论价值，因而所选择的概括描述和概括论述对象（或称之为“命题选择”），大都是具有比较丰富的文化涵量和包容有多种品目的音乐大系或种类，而不是那些小范围存见的个别具体音乐品种。

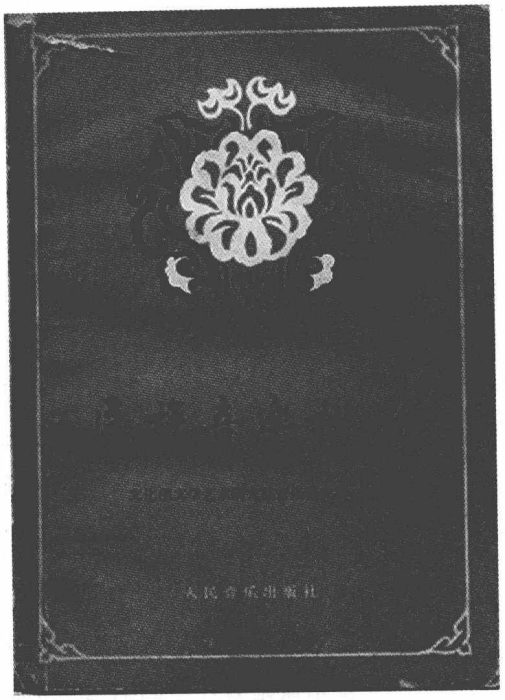


图 45　1963 年版《民族音乐概论》书影

例如，本书前面曾提到过的《匈牙利民歌》、《非洲音乐》等国外著述；《民族音乐概论》（图 45）、《京剧音乐概论》、《民族器乐概论》、《汉族民歌概论》、《湘剧高腔音乐概论》等国内著述以及本书框架，都具有这样的命题特点。据此，我们也就可以参考这些著述并按照这一著述定义规定的内容和原则，在中国传统音乐范畴另拟构和完成其他一些音乐概论题目，如以某一民族传统音乐为题的《××族音乐概论》，以某一文化类型音乐为题的《风俗音乐概论》、《宗教音乐概论》，以某一音乐形态类型为题的《××民歌概论》等等。

1. 陈述特征

音乐概论作为乐论著述的一种，其陈述方式与其他乐论著述本质上是一致的。但是，与其他乐论著述相比，音乐概论的内容涵量和体例结构又有所不同，其陈述方式又相应具备自身的一些特征。概括起来，这些特征主要表现在两个方面，即“述论并举的全位性和分题性”和“模式提炼的普遍性和系统性”。

① 述论并举的全位性和分题性

音乐概论一般都要从音乐对象本体的外部文化结构和内部形态结构的概括描述出发，再导入到音乐对象本质特征的概括论述。在这一陈述过程中，概括论述即成为概括描述的特质归纳，概括描述则成为概括论述的例证依据。正是由于此种陈述方式，使得音乐概论的一般陈述表现出或述或论、或论或述的“述论并举”的特色。

例如,《民族音乐概论》的第一章“民歌和古代歌曲”,其中第一节“民间歌曲概述”,既有中国民歌历史的概括描述,又有“民间歌曲与人民的关系”、“民间歌曲是民族音乐的基础”两方面内容的概括论说,而这两方面内容的概括论说,本身又以若干经过概括的音乐描述(包括曲目、谱例显示)作为解释的具体例证。

音乐概论陈述上的这种“述论并举”的特征,与音乐专论或一般学术论文的陈述相比,本无二致,好像并无必要专门指出,但由于音乐概论的陈述需要多侧面、全方位地论述音乐对象的文化类型、构成规律和特征特质,所以它不能像音乐专论或一般学术论文那样,以一个中心议题来进行贯穿论说,而是要并列出同等重要的几个中心议题来进行全位性的分题分述和分题分论,最后以达到对音乐对象构成的全面概括。这一要求的结果,使得音乐概论的描述和论说在述论并举的基础上,同时又具备“全位性和分题性”的特征。如《民族音乐概论》,全书总分五章,一章一题,每题对一种音乐类型进行全位性的分述分论,五个分题述论,总体合为一部著作。

② 模式提炼的普遍性和系统性

音乐概论著述所归纳、总结的音乐构成规律和特征特质,都必须通过对若干典型音乐个案的分析和类聚,才可能予以发现和认知。一旦发现和认知了音乐对象的某些规律和特征特质,就需要将之概括和提炼为各样模式,使之具有“通则”的价值和功能。从广阔平铺的若干个例现象,走向典型模式的概括提炼,进而建立某些通则,是一种理性思维升华,没有这种理性思维升华,陈述无论如何全面周到,也不可能成为概论。

例如,《汉族民歌概论》在以小调为中心论题的一章中,仅在表现方法和典型性格方面,就在众多个案曲例的分析和认识基础之上,概括和提炼出了三种模式:表达途径——曲折之模式;表现特点——细腻之模式;表现形式——规整化、修饰化之模式。这样,作者就将关于小调表现性能的陈述,从现象感知的层次,推演到了理性认知的层次,从而使陈述具备了概论式通则的特质。

音乐概论陈述的这种“模式提炼”,与音乐专论或一般学术论文陈述的模式提炼相比,也本无二致,好像也不必要专门指出,但由于音乐概论的陈述需要从建立基础理论体系的目的出发,从不同侧面、不同角度去进行音乐对象文化类型、构成规律和特征特质的多方位概括,所以,它不能像音乐专论或学术论文那样主要是在个人创见和独具个性的基础上,去进行单项议题的某种模式提炼(不一定非要建立通则而属一家之言即可),而是要在音乐构成的共性原理和基本原则基础上,通过多项中心议题的并列论说,去进行多样化的模式提炼,使之具有通则的价值和功能。这就是说,既要使这些具有共性特征的模式提炼,成为具有指导意义的理

论概括，又要使这些多样化的模式提炼，构成相互对应、相互制约的模式系统，从而在整体上构建起关于这一音乐对象的基础理论体系。正因为有这一特定要求，就使得音乐概论所提炼的诸多模式在性能和相互联系上，同时又具备“普遍性和系统性”的特征。

例如，《汉族民歌概论》从音乐对象整体的体裁类型和旋律形态角度，拟定出十个中心议题，每一议题针对整体的一个分类或一个侧面，进行构成规律和特征特质的分析解释，然后分别概括提炼出若干具有民间歌曲构成共性原理和基本原则的模式，并使之成为一个系统，从而在中国民间歌曲的体裁及形态研究领域，构建起一套具有一定参考价值和指导意义的基础理论。

2. 体例结构

音乐概论的体例结构，可以有两种最基本的设计方式，即在总的题目之下，一种采用“序—绪论—分论—结语”或另加“附录”的格式；一种采用“序—绪论—分述—分论—结语”或另加“附录”的格式。前者的“分论”，是主体部分；后者的“分述”和“分论”，合为主体部分。主体部分占最大的篇幅，故又称“正论”。“附录”则一般是必须列出的表、索引或参考文献目录。可以看出，这两种设计方式的不同之处，主要在于“正论”部分：

其一	其二
题目	题目
序	序
绪论	绪论
正论	正论
分论 1、2、3……	分述 1、2、3
	分论 1、2、3……
结语	结语
附录(表、索引或参考文献)	附录(表、索引或参考文献)

前者将文本的主体“正论”设计为且述且论的若干部分，每一部分以音乐对象的一个组成单位为中心论题，在概括描述基础上，并列地从不同方面进行分析、归纳、总结，提炼出音乐对象的基本构成规律和特征特质。例如，《汉族民歌概论》一书，除“序”、“绪论”和“结语”外，在第一篇体裁的论述中，以“号子”、“山歌”、“小调”等三种体裁为三个并列的中心论题，分别解释其体裁的构成规律和特征；在第二篇旋律的论述中，以“词曲的结合关系”、“旋律的时间因

素”、“旋律的音高因素”、“旋律的发展方法”、“旋律的曲式结构”等五项题目为并列的五个中心论题，分别解释其旋律的构成规律和特征。全书正论部分，无专门以“述”为特征的各个述题，而只有以“论”为特征的各个论题显示。但是，这些分论题目的解释，又并非没有描述性的内容作为基础，其实，各分题的客观描述性内容都已经且述且论地交融在分题论说的解释之中。

后者则将文本的主体“正论”，设计为以描述为主要特征的和以解释为主要特征的前后两大部分，前一部分集中对音乐对象的类型和构成诸述题，分题进行客观的概括描述；后一部分则集中对音乐对象的特征和特质诸论题，分题进行理性的概括解释和提炼。例如，《曲艺音乐概论》[①]一书，除“序”、“绪论”外，一共列出八项议题，这八项议题从陈述性质看，前两项议题“曲艺的历史渊源”和“曲艺的分类与曲种简介”，是曲艺音乐类型和构成的分项概括描述，是以“述”为特征的两个中心述题，所以可视为是全书“正论”的前部（上篇）；后六项“曲艺音乐的艺术特征”、“曲艺唱腔的结构形式与结构原则”、“曲艺唱腔的创作规律和方法”、“曲艺的演唱”、“曲艺的伴奏”、“关于曲艺音乐的改革与发展”等，是曲艺音乐特征和特质的分项论说，是以“论”为特征的几个中心论题，所以可与前部分相对应，被视为是全书“正论”的后部（下篇）。这样，全书“正论”的体例结构，即由前部的两项“分述”与后部的六项“分论”构成。

①于林青《曲艺音乐概论》，人民音乐出版社1993年7月版。

四、音乐概论与音乐专论的关系和区别

以上关于音乐概论陈述一般特征的解释，曾提示到音乐概论文体与音乐专论文体之间具有某些一致性联系和各自不同的特征。那么这些联系与不同特征，如何对应显示和具体表现在哪些方面，则需要进一步作如下比较清晰的对比性归纳和论述：

其一，音乐专论作为一种科学论文，在大多数情况下需要体现新的科研过程和新的科研结果，其论述内容多半不是已有科研成果的重复解释和归纳总结，而是最新取得的一些科研进展和新设立某些假说的学术性展示和显现，而这些最新取得的科研进展和新设立的某些假说，还需要经历更多时间和多次实践考验才可能被相关学术领域视为可能建立通则的论据和材料。而音乐概

论则是一种概括性的基础理论著述，其论述内容都是相关学术领域已经确立和认可的科研成果的重新理解、认知和归纳，它本身一般不再做超越已知研究成果的新研究和发表个人独特的新见解，而是将重点和主要内容放在本学科或本专业已被认可的研究成果的全面总结上。

其二，音乐专论强调在研究上要取独特的视角，选择新颖的题目，论题单一，论点集中，论述愈深入、愈独到、愈富有个性，其理论才可能愈具有创见性和科研性；而音乐概论则需要取多种角度，选共知题目，论题多元，论点多面，论述愈概括、愈周到、愈富于共性和规律性，其理论才可能愈具有普遍性。

其三，音乐专论直接的学术研究目标是发现、发表未知和不甚知的音乐事象存在，探索其构成规律和特征特质，以丰富学科研究内容和导向研究内容的继续深入；而音乐概论则是梳理、归纳已发现、已发表并为学术界肯定的研究成果，传授这些被类型化和概念化处理过的音乐事实及其研究方法，以推导此学科研究或所涉学术研究成果和基本操作方法向更大的层面普及。因此，音乐概论往往需要在较多经过实践检验的专论成果积累基础之上，才可能予以完成和不断完善。这就是说，无论何种题目的音乐概论，都只能产生在众多相同和类同题目的音乐专论研究成果之后，而不可能是在之前。

其四，从著述目的和应用功能来说，音乐专论主要是给本学科本专业的“同行”和“专家”阅读的科研性著述或研究参考资料，多数情况下都不陈述知识性内容和众所周知的事实和材料，故文本主要是从学术意义上去展示其论述的精华、观念的独到、论据的确凿和材料的典型；而音乐概论则主要是提供给本学科本专业的学习者、教育工作者和导师学习、参考、教学的著述，因而多数情况下都要作基础理论性质的陈述，故文本力图要展示其论述的全面、概念的准确、论据的系统和材料的普遍。例如，前面曾论及的《民族音乐概论》，就是一部基于20世纪60年代中国各音乐院、系需要系统的“民族音乐”课教材的目的，在收集、汇编和研究大量中国各民族、各类型音乐资料的基础上，广泛吸收中国当时民族民间音乐理论研究成果，对中国传统音乐和民间音乐形貌和内涵作出系统归纳和概括的论著。此论著将中国民族民间音乐划分为民歌和古代歌曲、歌舞和舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐及民族器乐五个论题，分别对各类音乐形式的历史、体裁特征、音乐特征、构建规律进行了全面论述，因其论说系统、材料丰富而成为广大音乐工作者和院系师生学习、教学的基础理论读物和教本。

综上所述，音乐概论与社会科学中的其他学科概论著述一样，都具有基础理论教科书的性质，总体上具备了内容系统、概念准确、结构清晰、例证充分、深入浅出、逻辑严谨的特点，特别是那些以学科为论说对象的概论著述，这些特点表现得更加充分和鲜明。

第七章　民族音乐学视野中的论文写作

在民族音乐学领域强调学术论文及其写作的研究，是基于以下几点最根本的认识：

其一，民族音乐学作为音乐学的一个分支学科，属于艺术院校中音乐专业的理论科学范畴，但它不同于音乐创作、音乐表演和音乐教育等专业，分别将音乐作品写作、音乐作品演绎和音乐教学实践等视为是本专业的核心学习对象和最终专业成果，而是将民族音乐学理论与方法论实践视为是本专业的核心学习对象和最终业绩，而这种理论与方法论实践的最终业绩，则是以文本写作样式来加以体现的。这就像作曲专业的学习，时时需要进行音乐创作实践，表演专业的学习，需要天天练习歌唱和演奏，音乐教育专业的学习，要求时时分析教育机制和教学设计一样，民族音乐学专业的学习，即需要经常在社会音乐生活历史及现状调查基础上进行实录性的文本描述和思辨性的音乐理论阐述。

其二，民族音乐学的学术论文，同其他自然科学和社会科学的学术论文一样，是一种最能体现学科研究新成果、新发现、新创造的著述形式。在通常情况下，一门学科或一位学者的论文成果积累，总体上达到何种学术高度、深入到何种学术层面、取得何种学术进展，常常是判断这门学科或这位学者科学研究水准高低的量度标尺，所以，在民族音乐学界和相关研究课题操作过程中，学术论文的写作和发表，被视为终期成果或阶段成果，历来都受到高度重视。

其三，民族音乐学的学术论文同其他自然科学和社会科学的学术论文一样，既是科学思维和理性认识的结晶，又是提高科学思维能力和理性认识水平的基础，不仅科研人员需要通过学术论文写作来提高科研能力，推进学科建设和学科发展，而且在各艺术院校音乐学专业学习的本科生、硕士生、博士生，也需要通过学术论文写作来掌握坚实、系统的学科知识和科研技能，进行科学思维能力和科学研究能力的培养。

第一节 民族音乐学论文特征

民族音乐学的学术论文，是指那些在本学科领域内选择某一音乐事象或某一音乐理论题目进行专项研究，并在内容上有所拓展、在学术上有所创新的文章。这类文章，多属于专题性乐论著述，若与乐志著述类型相比，更显理性思维色彩；若与同类型音乐概论相比，又多具个人的独特看法和见识；若与其他分支学科纯思辨性乐论著述相比，则更突显其实证性。这就表明，民族音乐学的学术论文，在论述内容和论述方式上，与其他乐论著述和音乐概论著述，既有某些相同的共性特征，也有某些不同的个性化表现。概括起来，这些相同的或个性化的特征主要表现在“实证性”、“思辨性”和“创见性”几个方面。

一、实证性

民族音乐学的论文写作，是一种实证性很强的科研工作，这是因为民族音乐学学科本身就是一种具有突出实证性特征的音乐学理论学科。民族音乐学学科本身不仅是实证性音乐调查和实证性音乐研究经验积累的产物，而且其后的发展和逐渐完善，也主要依靠和得力于大量相关实证性学术论文的完成和更新。因此，我们强调民族音乐学学术论文的实证性特征，认为这一特征是由这一学科的基本性质使然、主要方法使然、发展经历使然，当不为过。

所谓“基本性质使然”，是说民族音乐学的学科性质，规定了它的学术论文应当研究各个民族在所生存自然环境和文化环境中构建、传播和发展本民族音乐时所形成和拥有的独特音乐事象和所创造的诸多音乐产品，故其论述是一种需要进入现场，观察分析大量亲身经历的音乐事实，再针对具体音乐对象、特定音乐环境（自然的和人文的）进行深入认知和多方论证才具有说服力的研究，而不是那种脱离相关民族或地区音乐现实生活的从理论到理论的抽象化论说。

所谓“方法论使然”，是说民族音乐学本质上是一门以田野考察实践为基础的音乐学学科（参见本书第四章）。田野考察的理论与方法，是民族音乐学学科及其相关研究成果的基石。由于各民族音乐事象永远处于动态的变异发展过程之中，过去积累下来的历史材料虽然可以作为论证实据，但现实生活中的音乐事象则永远不可能是历史面貌的原样重复，故而通过田野

考察获得“现在时”的音乐事象材料，将之作为论证实据，即必然成为民族音乐学论文写作中不可匮缺的基本内容和论证过程中不可忽略的基本程序。

所谓“发展经历使然”，是说民族音乐学之所以能发展到今日并仍然在理论体系和方法论上具有较强的生命力，不是因为它是某些音乐学家主观的先验性逻辑推论，而是长期以来受人类学、社会学等学科田野考察理论与方法影响，由一个个音乐事实、一个个音乐证据、一个个地区或民族的千千万万具体音乐事象材料作为证据才逐渐累积起来的一个学科平台和学术高点。一批一批的比较音乐学家和民族音乐学家，用他们诸多的实证性论文和具体研究材料，为民族音乐学理论和方法论的建设和树立奠基了坚实的基础。这不仅是民族音乐学论文写作的传统，而且也是民族音乐学论文写作的现实和未来。

那么，民族音乐学论文的实证性特征，在论文中是如何体现出来的呢？通过若干研究成果和个案分析归纳，可以认为，它主要通过以下三种途径来予以体现：

一是主要采用以音乐事实说话的陈述方式。任何民族音乐学的专题论文，即便是专门研究和讨论理论和方法论的论文，都一概需要用各种“音乐事实”说话，以音乐事实表达作为论文陈述的基调。对于没有各种社会音乐生活内容或各个社会阶层群体音乐事实材料作为依据和论据的民族音乐学理论与方法论来说，从本质上说是虚构的、不存在的。

二是主要以历史和现实的材料作为证据。民族音乐学论文所用的所有音乐实证材料，都可以分为历史的（过去时）和现实的（现在时）两种，二者可以相互印证、互为诠释。没有历史材料作为证据的音乐事象论述，缺少历时过程根基和历史厚重感；没有现实材料作为证据的音乐事象论述，没有当代意义和现实性价值。二者皆无，只是空泛的议论，则根本没有实证性特征可言。

三是主要以田野考察研究作为基础。民族音乐学的历史材料证据，可以通过历史文献、音像留存的检索、辨析而获得，但现实音乐材料证据，则只能由论述者本人通过田野考察实践来获得。故而一篇实证性较强的论文，必然要以是否进行过比较规范的田野考察及使用新获材料作为验证标尺，这是民族音乐学论文写作的一种学术性规范。

这里，不妨以拙文《环太湖地区的乐社传统——苏南“丝竹繁荣”的人文背景研究》[①]为例，作与上述内容相对应的联系和分析。

①伍国栋《环太湖地区的乐社传统——苏南“丝竹繁荣”的人文背景研究》，《中国音乐》2007年第1期。

图 46　文人丝竹乐社“清客串”

在民族音乐学的主体观(乐人与乐社)、文化观(文化环境)、生态观(乐人及乐社与苏南自然和社会环境之关系)等理念关照下,此文通过环太湖地区(以无锡、苏州为中心)明清以来“家乐班”、“堂名班”、“文人乐社”等音乐会社一脉相承的联系以及“清客”和“清客串”(图46)的考察和研究,尽力采用诸多历史材料和现状田野考察材料,来揭示苏南及环太湖地区音乐会社组织传统及其相关类型,在孕育和催生“江南丝竹”这一影响深远的民族器乐乐种的历史进程中所发挥的决定性作用,由此逐渐解开苏南地区长期被认为是“‘江南丝竹’之源”、“中国二胡之乡”、“中国丝竹乐器演奏人才培养基地”的深刻人文背景和历史因由,努力为“丝竹音乐”至今在这一地区繁荣的原因,提供出比较有说服力的历史与现实证据。如果不经历这样实证性的以历史材料和现实材料为依据的研究和论述过程,全文既不可能揭示出这一乐种蕴含的深厚丝竹音乐历史积淀和精英化丝竹乐社传统,也不可能在没有事实论证的情况下证明这些乐社的存在是苏南地区丝竹音乐繁荣的一个主要人文基因,是其江南丝竹音乐区域文化特色所具有的不可割舍的血缘关系和母体依靠。由此,最终也不可能得出“音乐会社组织,是民族器乐乐种的摇篮”这样一个具有一般规律总结特点的结论,或者即便是做出了这样的“结论”,也会因为缺乏事实依据和支持而显得空泛、唐突而令人难于信服。

细心的读者也许会发现,此文虽然从头至尾试图有意识、有目的地贯穿民族音乐学学科的主体观、文化观、生态观等相关理念和操作规范,但全文两万余字没有在任何段落来专门陈述或“宣告”这些学科“理念”及其如何重要、该如何理解、要怎样把握之类的“空论”和“大话”。在具体写作过程中,作者力图将民族音乐学的理念和理论潜伏于具体的实证和论证过程之中,而尽量不让其冲淡文本具体研究的材料举证和客观陈述,时刻用历时的“事实说话”方式,用尽可能丰富的已有研究成果、历史文献和田野考察所获材料作为具体论据,力图使全文的论述、见解和结论,能够有根有据、事出有因和因果关联,从而达到笔者预设和追求的令人信服和认可的实证性过程和学术性内涵。

当然，此文仅仅是作者在此方面所做的一项个案试验，只是一次具体的科研性操作和实证性的实践努力。事实上，还有很多民族音乐学问题，需要我们继续采用具有突出实证性特征的研究成果来体现相关民族音乐学的学理和理念，同时在不断的操作实践中对这些学理和理念进行实证性的学术考验和验证。

二、思辨性

在对事物客观存在的感知基础上，去进行创造性的科学思维和辨析，从看似无序、杂乱的现象中，抽象和概括出事物的本质和运动规律，是一切科学研究活动的必由之路。民族音乐学的学术论文撰写，作为一项需要表现出一定创造性的科研过程，当然亦不例外，它同样需要写作者在所掌握的研究资料基础上，通过积极的理性思维活动和科学的辨析考释工作，才能使论文在学术上达到“有所创新和有所创造”这一基本要求。

我们经常发现有这样的情况存在：有的人接触和掌握了大量的民族民间音乐资料，其专业资历也不谓不深，但在学术上却少有发展和创造；有的人在接触和掌握了一定的民族民间音乐资料之后，其专业资历并不算太高，却能很快有创新性的研究成果问世。形成这种科研成绩差异的原因，固然是多方面的，情况也是复杂的，但研究者是否具有正确、科学的思维方法，不能不说是其中一个根本因素。

从哲学范畴来认识，思维是人通过意识活动来掌握客观事物的高级形式，它可以在对事物感性认识的基础上，通过各种语言符号化材料的分析，经由逻辑推理和证明，作出逻辑推论或提出某种假说，从而在认识上达到单纯感官和直接经验达不到的深度，或者预测到事物发展和变异的未来趋势。然而，并非任何情况下的思维都会取得上述结果，只有正确的、科学的和富于创造性的思维，在学术上才可能显示出更多的创造力，才能达到上述目标，而习惯性思维是达不到这一科学水准的。“创造性思维与习惯性思维的根本区别，在于思维成品的性质，前者的成品是创见的、新颖的，而后者则有重复性。创造性思维是人才和一般人的分水岭。”[①] 正是基于此点，民族音乐学的学术论

①王吉亮、郑惠卿《论文写作学》，经济科学出版社1993年版，第5页。

文，因为内容和过程都需要体现出一定的创新和创造，所以它必须运用正确的、科学的和富于创造性的思维方式，才能在音乐资料积累的基础上，通过抽象概括、分析综合和推理论证而建立起某种新的假说或得出某些种新的结论。这里，不妨用冯洁轩的音乐学硕士论文《论郑卫之音》[①]，来做一番具体分析和讨论。

①冯洁轩《论郑卫之音》，《硕士学位论文集·音乐卷》，文化艺术出版社1987年版。

"郑卫之音"作为一个中国传统音乐概念，最初出现于春秋时代，孔子是迄今所知历史文献中最早提到这一概念（"郑声"）并持"恶郑声之乱雅乐"态度的人。在两汉以来的儒家著述中，"郑卫之音"之说一直是民间音乐和非"古乐"、"雅乐"之音乐的代名词。孔子恶郑声的根本原因是什么？习惯性思维的结论是：孔子是儒家的始祖，他的音乐思想就是两汉以来儒家的音乐思想，他提倡雅乐，自然要反对扰乱雅乐的民间音乐。然而，本文作者却另有认知和见解，作者从周代乐制论及雅乐制度，从郑卫地方音乐与商音乐的关系论及周音乐对商音乐的排斥，然后得出"孔子的所谓郑声，是专指已被用于礼仪场合的郑国地方音乐而言，并不是泛指郑国的民间音乐"的结论。显然，冯氏的解释已不是旧有理论的重复，而是一种新颖的有创见的论述。应当说，这就是一种经由创造性思维而取得的新成果（思维成品）。尽管《论郑卫之音》的主题和主旨，从研究性质和学科归属来说，是一篇音乐史学论文，但它所显示的创造性思维方法，与民族音乐学的学术论文写作理念，是完全一致的。况且它论述和研究的主题和对象，也与民族音乐学的民间音乐与雅乐关系的研究主题关联，因而在此我们将之作为本学科的一个实例来加以讨论。

民族音乐学的学术论文，在写作过程中通过创造性思维，最后成为一项新成果，同科学领域中其他所有学术论文一样，在论述中需要经历一系列资料和论据的科学辨析。因此也可以说，研究资料和论据的科学辨析，也是民族音乐学学术论文写作具体体现创造性思维和思辨性的一个重要特征。

首先，学术论文内容上的实证性和科研性，决定了它不是那些随感随述、就事论事的文章，更不是那些文学式或艺术性的创作。民族音乐学的论文写作，事先需要积累大量的音乐研究资料，这些资料如若不经过科学的分析和辨别，就不能发现其中学术意义和最有学术价值的部分。如果一篇标榜为民族音乐学的学术论文，充斥着无数学术意义和学术价值不大甚至不真实的音乐资料，那么这篇论文也就没有什么意义和价值可言；没有学术意义和学术

价值的文章，自然就说不上有什么创新和创造。

其次，民族音乐学论文内容上的理论性，使它必然成为一种具有很强解释性的文章。它的陈述，无论是资料的解释还是论点的阐述，除其需要有若干经过辨析的实证性材料之外，还需要有若干具有相当说服力的经验性理论来予以支持，而这种经验性理论支持，自然是思想性、理念性和逻辑性的，由此，相关论文的理论系统才有可能科学地树立起来。支持理论的论据，可以是事实性的，如各种具体音乐事实、音乐图表数字和音乐实物，但还应当是理论性的，这就是用理论来证实理论，如有关音乐言论和已被科学总结的音乐基本原理、定律、法则等，它们本身都是思辨的结果，但运用时必须对其再“思辨”，辨析其准确含义和逻辑关系表达，使用时才更符合逻辑而不为“逻辑”添乱。总之，凡是在论文写作中拟用为某种音乐理念或某种音乐理论来引导其音乐解释和论证时，事先同样需要更有分量和逻辑性的理念思辨，对其相关理念、观点或规则，进行科学分析和辨析，以判断其理念真谛、学术价值和科学性，这也是一个具有更强“思辨性”的学术过程。如果一篇民族音乐学论文，不加思辨和毫无逻辑地堆积着许多作者并不深解的所谓“前沿理论”呓语、“创新理论”标签，处处充斥着理念或理论的牵强附会或生硬拼接，那么这篇论文不仅没有学术性可言，而且还可能在学风和文风上形成不良影响，在理念上导向更多混乱。

三、创见性

运用创造性思维的最终目的，是为了使学术论文的研究过程和结论具有创见性。因此可以说，创见性作为一项特征，是一切学术论文是否具有科学价值和学术意义的试金石。民族音乐学的学术论文作为其中的一类，亦不例外。

民族音乐学学术论文的创见性，既可以从形式上也可以从内容上来加以讨论。

从形式上讨论，创见性在学术论文中应当有两种表现或说是两方面的取向：一是过程的创见；二是结果的创见。过程的创见，主要体现在是否使用了新的研究方法和策略。一般说来，学术论文之树，一经富有创造性的研究方法和策略的栽培，即会相应结出新颖的科学之果，这就是通常所说“另辟蹊径”、“新颖角度”而取得新成果的文本建立过程，此时论文的研究过程与研究结果具有同一性，即过程与结果都具有新意，其创见性在它们之间是无法分离的。但是，也经常有这样的情况即相同的结果，也需要使用新的研究方法和策略去进一步证实，这就是通常所说采用“异曲同工”或“殊途同归”的方式来证实已有成果的新过程，此时论文的创

新，已不在于结果，而全在于研究的方法和策略，也就是过程。这就是说，民族音乐学论文的创见性，在形式上是可以从过程创见和结果创见两方面来分别显现或综合显现的。

从内容上讨论，创见性在学术论文中至少有以下几种表现：一是在所研究的课题范围内，是否对某些旧观念和旧观点有所否定或批判，并提出新见解；二是是否把一些分散的材料进行系统化处理，用新观点、新见解加以论证而得出新结论；三是是否在实地调查和分析研究基础之上，有新的发现和新的进展。综合而言，“学术论文的内容特点，就是具有创新意义的发现新成果。学术论文要言他人所未言，提他人所未提；要有所发明，有所创造；要有独特的，合乎客观实际的看法。那些仅仅重复，或模仿、抄袭别人的思想、观点、研究成果的文章，称不上学术论文”。①

①刘昌果、董仲其编《学术论文及其写作》，四川社会科学出版社1985年版，第13页。

总之，无论从形式上还是从内容上看，“新”，是所有学术论文的灵魂和生命力所在。

民族音乐学的学术论文，只要在研究过程或结论中显示出它是一项新成果，那么它就具有科学价值和学术意义。但是，并不是说所有富有创见性的学术论文，所显示的科学价值和学术意义大小都是相同的，比如，有的新成果可能会引导开创一门新学科或一门学科的分支学科；有的新成果可能会引导形成一个新学派；有的新成果则可能会在理论上引导建立起一个新体系。然而，绝大部分有创见性的学术论文，则主要是对该研究领域内前人科研成就的某些修正、补充、完善和发展。

例如，德国比较音乐学家萨克斯1914年发表的将世界各民族乐器分为四类（体鸣、膜鸣、气鸣、弦鸣）的《乐器分类表》，因其科学的、精细的乐器分类，后来在世界范围内产生了广泛而深远的影响，萨克斯也因之而被誉为“比较乐器学”之父。不过我们也应当知道，萨克斯一系列重要的关于乐器分类的比较音乐学研究新成果，其实也并非是无源之流、无本之树。在萨克斯之前，即有伦敦英格尔和布鲁塞尔国立音乐学院乐器博物馆的马伊雍等人，对世界乐器的三分法（管、弦、打击）和四分法（自鸣、膜鸣、气鸣、弦鸣）的实践存在。因此也可以说，由萨克斯奠定的世界乐器四大类分法，是对前人在同一科研领域中所获成果的进一步修正、补充、完善和发展（参见【原著选读】《乐器分类法》）。

【原著选读】

乐器分类法（译文参考）*

布鲁塞尔乐器博物馆的创设者、也是长年管理者的马伊雍（Victor-Charles Mahillo），1888年就以他所收集的《解说目录》(*Catalogue descriptif*)为基础所成的《分类试论》(*Essai de classification*)，来打破过去所有好事者的趣味性命名。马伊雍的分类法，是把从近代欧洲管弦乐的实用性习惯到粗杂非理论性的分类，一律以科学的形态来试图达到全世界性和全时代性，并转用其中各种本质所拥有的关系，而不在意他人的思维。这种分类的结果，马伊雍便定下了如次的古典四分类法。即自动乐器（Instruments autophones），膜乐器（Menbranophones）、空气乐器（Aëophones）以及弦乐器（Chordophones）等。

其后，又由萨克斯和霍伦伯斯特共同完成今日通用而极其精细的《乐器分类法》(*Systematik der Musikinstrumente*)，并发表在1914年的《民族学》(*Zeitschrift fur Ethnologie*)杂志，其中就是以马伊雍的四分类法为基础，而将其分为体鸣乐器（Idiopho）亦即自鸣乐器（Selbstklinger）、膜鸣乐器（Membranophon）亦即膜乐器（Fellinstrument）、弦鸣乐器（Chordophon）亦即弦乐器（Saiteninstrument）、气鸣乐器（Aerophon）亦即空气乐器（Luftinstrument）。此外，如Montandon，Schaeftner及Draeger等人也都另有其他的分类法。

随着《乐器的精神与成长》(Berlin，Dietrich Reimor，1929)以及《乐器的历史》(*The history of musical instruments*)(New York，W. W. Norton，1940)之著者所费的研究，在逐渐地扩大中，已把并列的乐器做出前后顺序的总结，同时也确立了自石器时代到现代所至的历史序列，还有，更从单纯技术的发展以至音乐性动态的演变中，寻获手工业艺人最初的发展方向与目的，以及其带给社会或宗教性的关联。如此一来，也把乐器学推展到精神科学的范围内。

若单从近代西欧的管弦乐经营以及乐器制造的作业习惯来加以思考分类，就学术性的分类法而言，是不成问题的。然而，分类的基准若以当时某群体的制作材料，或他群的演奏装置，抑或是以第三群振动体的性质来加以分开分类，任何一种都是无补于事的，就是把难辨的遗留群再推以繁杂的补足分类，仍然是无效。相反的，在此也就有了种种分类原理的可能性。例如马伊雍既有的构想，亦即，最确实的方法就是一律以振动体的性质来加以分类。

【原著选读】

这种分类法除了有物理上的正确定义外，也几乎能够消除所有的不明了点。于此，就如同上述一般，在马伊雍的《布鲁塞尔皇家音乐学院乐器博物馆解说目录》(*Catalogue descriptif et analyti-que du Musée instrumental du Conserva toire royal de mu Sique de Brxelles*，Gand，1888)的第一版里，就把博物馆的所藏品分为自动乐器、膜乐器、空气乐器及弦乐器等四个部门。但是，遗憾的是马伊雍并没有再将此分类法继续推展下去。在他的细分法里，其使用的基准是时而依据演奏，时而依据形状，抑或全部以外在的附属物为其分类的基准。为何会如此？那是因为马伊雍是以乐器制造业者的实地为出发点，而在尚未了瞰全体之前，就先为了扩大博物馆而着手制作解说目录，其间，才渐次地把材料也取入此门学问当中。

霍伦伯斯特和萨克斯在1914年于《民族学》杂志发表《乐器分类法》的当时，虽是继承马伊雍的四分类法，但已把自动乐器(Autophon)改为体鸣乐器(Idiophon)亦即所谓的“自身发响的乐器”。这是顾虑到“Auto”这一语言的使用，因为今日我们所用“Auto”，一般的概念已认为是自力运动的 “自动性”。然而，若在第一乐器部门里加以进级分类，并不要去区别是皮或弦的张置，而依照振动固体本身的性质，如嘎嘎器(Rassel)、互打物(Klapper)、钟(Glocke)、木琴(Xylophon) 以及弹性素材所成的同样乐器，都是属于体鸣乐器。第二部门的膜鸣乐器(Membra nophon)，则含有皮乐器(Fell instrumente)的鼓，以及贴有膜片的芦笛(Mirliton)。第三部门的弦鸣乐器(Chordophon) 亦即是弦乐器(Saiten instrument)，第四部门的气鸣乐器亦是空气乐器(Luftinstrument)，此从其构造就可以自然得知。

体鸣乐器的第一级再分类是依据其演奏法。如：

打奏体鸣乐器　(例：铜钹、钟、木琴)

摘奏体鸣乐器　(例：cricri、铁簧 Jew sharp、排木 Sansa)

擦奏体鸣乐器　(例：欧洲的玻璃琴 Glass harmonica)

吹奏体鸣乐器　(例：中国的玻璃容器)

第二级的再分类，则是把打奏体鸣乐器的打击运动，分为直接打击和间接打击两种，直接打奏约有“钟”；间接打奏的有摇晃乐器的“嘎嘎器”等。

第三级的再分类，则问其打击形式，例如以相同形态互打的乐器(铜钹)，以及另持一道具击打物体发声的乐器(例：钟)，亦即所谓的击打与互打两种。

第四级的再分类，则依照被击物体的物理形态而定。如棒、板、容器等。

【原著选读】

下面即是全部五级分类的略要表：

- 体鸣乐器
  - 打奏乐器
    - 直接打奏
      - 击打
      - 互打
        - 互打棒
        - 互打管
        - 互打板
        - 互打容器
    - 间接打奏
  - 摘奏乐器
  - 擦奏乐器
  - 吹奏乐器

依此类推，膜鸣乐器也被分为打奏膜鸣乐器（鼓）、擦奏膜鸣乐器（鼓）和吹奏膜鸣乐器（芦笛）等。

弦乐器的场合，则由于许多情形是同一乐器参合了打奏、摘奏（拨奏）和擦奏等，因此，不可能依演奏法来分类。于此，也就必须找出一个无害而有效的另一分类法来。以我们平常所称谓的齐特琴（Zither）和鲁特琴（Laute）而言，这两种乐器群的最大不同点，就发生在形态学上和历史上所成立的事实。决定性的特征是，鲁特琴的胴体与弦的负担之间存着有机关系；齐特琴则是弦的负担与胴体为同一物体，于此即使再有其他任何的共鸣体，只要构造不变，仍然是非有机的添加罢了。于此，也就诞生了所谓“单纯弦乐器，亦即齐特琴”和“复合弦乐器”的第一级再分类。“单纯弦乐器”是从一条弦的负担形态来成立，也就是以不破坏乐器而可以分离非有机的关系之弦的负担与共鸣体来成立。"复合弦乐器"则以不破坏乐器而又不可分离有机关系之弦的负担与共鸣体来成立。第二级的再分类，又可以依照齐特琴的形状与性质而分为棒状齐特（例：乐弓）、管状齐特（东南亚诸岛的竹制齐特）、筏状齐特、板状齐特、碟状齐特和框状齐特等等。复合弦乐器里，有最广义的鲁特琴和竖琴等。前者的弦面和响盘（即表面板）呈平行状，竖琴则是垂直而立。

以上的说明想必已能有十分的概念。此外，卷末虽附有摘要的分类表，但若要详细地加以研究，则必要一起参照前引《人类学》杂志中的乐器该当年度。

在所有的分类法里，若要把任何已几乎无生命的乐器用科学的思考和秩序来试图单纯的加以补助，则所谓的分类法也将面临到破灭的命运，这点定必要注意的。是故，这绝不是可以用生硬的图式来展开，而是必要有伸缩的弹性且适合于使用的目的方可。

---

*节选自库克·萨克斯《比较音乐学》，林胜仪译，台湾全音乐谱出版社 1984 年版。

再如，在中国高等院校音乐学系和某些高等音乐科学研究机构中，音乐学专业的本科生、硕士生、博士生都要按学习、研修体制完成相对应的学士学位论文、硕士学位论文、博士学位论文，并通过论文答辩获得导师和专家认可后才可能获得学位。而这三级学位论文，所要求的创见性，其程度也是不相同的。

学士学位论文是三级学位论文中最初一级论文，是衡量音乐学本科毕业生的学习成绩是否优秀，科研能力是否基本具备，论文写作是否经过创造性劳动并掌握基本方法的文章。

硕士学位论文是三级学位论文中第二级论文，是衡量音乐学硕士研究生是否系统地掌握了坚实的音乐学专业知识和技能，在导师指导下是否能运用这些知识和技能独立地进行科学研究工作，并展示其某些新材料、新见解和新成果的文章。

博士学位论文是三级论文中最高一级论文，是衡量音乐学博士研究生是否在某一学科或某一学术领域具有博大精深的专业知识，经过独立的创造性劳动，是否能运用这些知识系统地发表具有较大科学价值的学术见解和科研成果，从而推动音乐学学科或音乐学某些学术领域向前发展的文章。

由此可以看出，创见性在音乐学专业的各级学位论文中的表现程度，是按学习的不同阶段和要求而各有不同的。

学术论文的创见性是这一类型著述不可或缺但又永远不会终结的一个理想目标，它需要著述者通过艰辛努力才可能有所进取，而这种进取通常又因论文篇幅涵量的限制而不可能都是“轰轰烈烈”的大题大论，更多的则是一点一滴、一步一印的小题小论。从小题开始，有所发现、有所创见，然后由小到大、由少到多，在创造的过程中逐步走向更新的创造，这样才可能有更大的作为。

第二节　学术论文的选题

民族音乐学的学术论文撰写，作为一项科研过程，一般都需要按预定的设想、程序和步骤去进行。在这一过程中，碰到的第一个问题就是选择什么样的音乐题目或主题作为研究对象，在这一所选题目或主题中需要提出、研究、阐述和解决什么样的学术问题，这就是学术论文的选题。

一、选题的重要性

一篇富有创见性的民族音乐学学术论文，成功的因素固然是多方面的，但合理、恰当的选题，不能不说是它通往成功驿站的第一段历程。由此也可以说，成功的选题，就是学术论文成功的前提和前奏。

选题在科学研究工作中之所以有如此重要的意义，是因为一篇学术论文的题目，一经确定，它就从总体上基本规定了这篇论文的研究范围和内容质量要求，题目本身也就成为学术问题内容涵量的一种概括显示。在学术界，历来就有“题好一半文”的说法，这就是说，论文题目选得好，即表明你已经提出了一个值得学术界关注的和具有一定学术价值的问题，这时你就已经取得了一半的成功，如果你照此题目所约定的内容、形式和程序，用科学、规范的方法研讨下去，那么你的论文取得基本性的成功，就不会有多大问题了。正如科学家希尔伯特所说：“问题的完善提法意味着问题已经解决了一半。”①

①刘昌果、董仲其编《学术论文及其写作》，四川社会科学出版社 1985 年版，第 31 页。

在民族音乐学研究领域，提出一个值得研究和探讨的问题本身就是一种研究，因为不研究问题，不思考问题，不对已有研究成果积累进行认知，是不可能提出一个有意义的问题来的。有的民族音乐学工作者，写了不少文章，但并未在学术界产生影响；而有的民族音乐学工作者，写的文章并不多，但却在学术界引起较大反响；有的人写好了一篇文章以后，才发现自己的选题别人早有更全面、更深入的研究，自己的工作完全是一种无新意的重复劳动；而有的人发表一篇文章，却是某一研究项目的学术填补或在原有研究项目基础上又向

前迈进了一大步……在学术论文写作方面形成如此强烈的反差，因由很多，其中一个很重要的因素，就与作者是不是善于发现问题和提出问题有关。正如著名理论物理学家爱因斯坦所说："提出一个问题往往比解决一个问题更重要，因为解决一个问题也许仅是一个数字上的或实验上的技能而已。而提出新的问题、新的可能性，从新的角度去看旧的问题，却需要有创造性的想象力，而且标志着科学的真正进步。"①

①《学术论文及其写作》第32页。

同所有的自然科学和社会科学一样，民族音乐学学科的不断完善与发展，必须依赖于一个又一个新课题的提出与完成，每一项新课题的诞生，都可看做是对民族音乐学学科土壤的一次耕耘。就中国民族音乐学的研究领域而言，无论是从全局或某个分支领域看，还是从个人或群体研究范围看，我们所面临的仍还有许许多多未曾触及和未曾深入观察和研究的课题，许多领域还需要去探索、开拓和继续深入。这就是说，中国民族音乐学的研究领域，前景十分广阔，任何一位民族音乐学工作者，只要他能够在相对稳定的研究范围内全面认真地总结、分析现有成果，运用创造性思维，发挥敏锐观察力，注重课题选择对象和目标，把握住自己应当研究什么，不应当研究什么；首先研究什么，然后研究什么；当前研究什么，将来研究什么，那么，他即能够在自己的研究领域内，准确地选择出新颖的研究课题，一个接一个地创造出新的研究业绩，从而推动民族音乐学学科不断地向前发展。

二、以音乐本体为中心选题

民族音乐学在中国的四十余年成就，历来是隶属于"音乐学"之下的一种发展，教学和研究人员基本都是受音乐院校基础技能培训及影响而成长起来的理论研究人才而不是其他社会学学科，研究课题也主要是以中国各民族传统音乐或民间音乐事象为基本对象，这是它不同于西方民族音乐学兴起和发展背景的一个显著的地域化特征，也是它永远无法摆脱和抛弃的母源文化背景。亦如前述，这是因为中华民族数千年音乐文化历史、广阔浩瀚的民间音乐景观以及丰富多样的传统音乐类型等客观条件所定。

因此，在民族音乐学学科完全归属于音乐学这一现实状况下，民族音乐学

专题论文的选题，绝大部分都以国内各地区、各民族音乐本体为中心来进行选择，是理所当然的事情。由于音乐本体，既饱含着丰富的“声音本体”，也显现着和隐含着丰富的“行为本体”和“概念本体”，所以这些选题并不存在除了“声音本体”之外，就见不到音乐行为和音乐概念存在的盲点。而真正的盲点倒是一些所谓的民族音乐学论文，将音乐行为视为是与音乐行为无关的“行为”或脱离音乐的“行为”，将概念视为是与音乐概述无关的“概念”或脱离音乐的“概念”。因此，这里展开以音乐本体为中心来进行民族音乐学有关论文选题的讨论，也是一种针对现状的理念树立和方法论使然。

在已经确定的一个音乐事实面前，以音乐本体为中心来进行选题主要有哪些类型呢？通常的或常见的归纳起来，不外乎有以下几类：即以“声音本体”为中心的选题、以乐人“音乐行为”为中心的选题、以乐人音乐行为中所用“音乐器物实体”为中心的选题、以乐人音乐操纵行为形成的固有“音乐概念”为中心的选题等几种。

1. 以“声音本体”为中心选题

如前面章节所述（第五章《描述与解释》），在民族音乐学视野中，“声音”作为音乐本体的构成部分，包含着“乐声”形态和“音声”形态两个部分。而其中的“乐声”部分，则历来是音乐学家关注的中心内容，特别是中国的“民族民间音乐理论”或称“传统音乐理论”，自 20 世纪 40 年代以来，在曲调（旋律、调式）、腔词关系（词调、音韵）、曲体结构（曲牌、板式）等等方面积累了丰硕的研究成果。故而以“声音本体”为中心的选题，就是取与此相关的“音乐形态学”角度，对所涉音乐事象中的音响作品、音响材料、音韵特征、乐学构成等，进行形式的、内容的、规律的分项考察或综合研究。

2. 以乐人“音乐行为”为中心选题

我们曾经论述：人是创造和操纵音乐的主体，音乐学必须将学术视野集中地投向创建音乐和使用音乐的人类个体和群体。因此，以乐人的“音乐行为”为中心选题，就是结合“文化人类学”、“音乐社会学”理念和方法，从音乐发生、音乐结构、唱法与奏法、音乐传承与接替、音乐象征及功能等角度，针对不同类型的乐人、乐社及其音乐活动（行为），对其音乐创建机制、音乐使用机制和音乐传播机制进行形式的、内容的、规律的分项考察或综合研究。

3. 以乐人所用“音乐器物实体”为中心选题

音乐艺术的世界，历来就是“声”（即声乐，故专指歌唱）与“器”（即器乐，故专指乐器）的结合。“器”，即“音乐器物实体”，它包括可以演奏音乐的“乐器”和属于非音乐发声的“响器”。因此，乐人音乐行为中演奏音乐的乐器乃至所用可以发声的任何响器，也是民族音乐学学者关注的重要对象。所以，以乐人所用“音乐器物实体”为中心选题，就是结合运用乐器学原理、考

古学理论与方法，对所选择音乐器物实体对象的历史学的鉴别、工艺学的形制构造、音乐学的乐学和律制状态、社会学的传承和功能等方面，进行形式的、内容的、规律的分项考察或综合研究。

4. 以乐人固有“音乐概念”为中心选题

由于不同的音乐群体处于不同的社会生活环境，不仅所创建的传统音乐内容和形式各不相同，而且指使音乐操纵的意识和长期音乐操纵形成的固有音乐观念，也不尽相同。因此，乐人群体在其音乐生活中所持音乐本体观念和音乐使用价值观念，亦成为民族音乐学研究的一种深层选择和指向。所以，以乐人固有“音乐概念”为中心选题，就是借助社会学、心理学、民俗学的“深描”理论和意向解释及习俗功能剖析方法，对乐人操纵和使用音乐的潜意识行为和隐匿的音乐理念、禁忌等，进行表象的、内涵的、指向性的提炼研究或系统性构建考察。

从以上论文选题的一般类型可以看出，以“音乐本体”为中心来进行选题，并不是将论文选题目标或对象，仅仅局限于“乐声”性质的“音乐形态”方面，而是有更为宽阔、更为深刻并兼具其他社会科学理念和方法的范围取向；而这种超越“音乐形态”方面的范围取向，也不是那种将音乐内容逐一淡化或远离音乐内容的某种音乐论题选择。

三、选题方式和通用原则

由于民族音乐学论文选题的具体音乐对象极为丰富，并且相关选题内容指向的类型或模式也多种多样，这就决定了民族音乐学学术论文选题的方式方法，也就不会单一。采用什么方式选题？选题有哪些可以用为指导的通用规范？就成为需要继续讨论的问题。

学术论文的选题方式，通常可以被划入“被动选题”和“主动选题”两大类型之中。

被动选题，亦称“规定选题”。简单地说，就是研究者接受单位、机构、导师、出版编辑的命题，按特定要求去完成规定对象和目标的研究课题。例如，高等艺术院校音乐学专业大学生、研究生，在学习期间按导师命题要求去完成的论文；某一出版社或某一学术刊物根据出版需要向研究者命题的特约稿件等，就属于此种类型。这是一种具有较强针对性，有时间、成果类型、内容指向、质量标准等具体要求的受其部门或其他人员限定的选题方式。

主动选题，亦称“自由选题”。简单地说，就是民族音乐学研究者根据自身知识结构、社会需要或个人爱好去选择某一对象和目标来作为研究题目。这是一种能够充分发挥论文撰者个人主观能动性，以及个人专业特长、科研能力并且不受他人限制的选题方式。

无论是被动选题还是主动选题，其题目都不能是随心所欲地选择，它都需要拟题者根据客观事实、客观需求以及个人的客观条件去拟定题目。这是因为只有在客观事实基础上顺应客观需求并与自身能力相适应而作出的研究课题选择，才是有理论依据、有现实意义和可能达到预定目标和目的的课题选择。这就说明民族音乐学领域内容的任何课题选择，都需要接受理性的安排和理论的指导，由此即相应导引出研究课题选择所需要遵循的一些通用原则。概括起来，这些通用原则主要有下述几项：

1. 选择研究课题，应当建立在已有音乐资料和研究成果的全面把握基础之上

任何研究课题的选择，都不应当是前人旧有研究课题的无谓重复，而应当有所创新和创见，这已成为一切科学工作者选择研究课题的一般通则。然而，要做到此点，则还需要事先做一些必要的、有利于选择研究课题的分析研究工作。这一工作就是在定题之前，应当尽可能地掌握和熟悉此研究领域已有的研究资料和成果，从总体上认识和把握此研究领域的历史状况和现实进展。

有的学者将这一定题前进行的对已有资料和成果积累的分析研究工作，通俗地称之为“了解行情”。这就是说，研究者要选择某项课题，事先需要多方面掌握相关音乐研究领域的各种信息，了解拟研究课题在以前是否已有人作过研究，这些研究目前进行到了何种程度，哪些是成功的，哪些是不成功的或有歧义的，还有哪些问题需要修正和补充，还有哪些问题没有涉及而需要填补等等。一位课题选择者如果掌握了这些音乐学术信息，他即会相应了解到该研究领域的历史进程和现阶段学术研究的“终点”。而目前学术“终点”状况的了解，则是选择研究课题至关重要的一环，因为任何一项新的科学研究成果，都应当是在旧有成果“终点”上开始起步才得以续接和新生的，对于任何课题选择者来说，他也只能在这一“终点”上才可能找到自己应当从何处入手的新课题起点。正因为如此，他的新课题才可能具备向前发展学术研究价值，而不是徘徊在前人经过途中停滞不前。

凡是有经验的音乐学学者，大都注意这一研究课题选择原则的积极运用，例如，我所熟悉的一位在某高等音乐学院任教的音乐学教师，即非常注重培养学生全面综述某些研究领域学术成果的能力，考试每每以音乐研究的“综述”为题，让学员大量查阅相关资料和已有研究成果，使之全面掌握某研究领域的学术信息，其良苦用心，当盖出于此。本书在前一篇章中，曾专门对“音乐文献综述”和“音乐文献综论”两种文体模式进行了讨论，其目的也与此相同。如果一位课题选择者，对所涉研究领域已有的学术信息（历史和现状）所知甚少或毫无所知，那么他的选题必然是幼稚和盲目的，其结果难免要拾人牙慧、步人后尘，即使碰巧选上了一个好题目，其研究结果也很难做到具有新意和有所创造。

2. 选择研究课题，先要判断该音乐课题是否具有学术价值

选择一项民族音乐学性质的研究课题并要求将其位于相关研究领域的新起点上，其目的就是要让这一课题在今后的研究过程和研究结果上具有一定学术价值。一项新的音乐课题选择是否具有一定学术价值，一般而言，它需要从下述几个主要方面来加以确认：

一是判断所选择的课题是否是社会音乐生活领域需求的课题。原则上说，任何科学研究都是为了满足社会需求而产生和发展的。但是，并不能据此就说所有的研究课题都能够满足社会的需求，那些重复旧有课题且无任何新意的文章，因属非社会需求产品而不可能具有学术价值。况且，社会需求还有轻重缓急之分，即使是满足社会需求的课题选择，在学术价值上也相应有高低之别和立即显示与暂不显示之分。解决社会重大问题的选题，学术价值相对而高；解决社会一般问题的选题，学术价值相对而低。社会关心的热僻选题，学术价值显示即快；社会暂不关心的冷僻选题，学术价值显示即慢。

例如，20 世纪 80 年代初期，中国经济改革开放带来了通俗音乐的空前繁荣，同时也带来对传统音乐和中西古典音乐的冲击，一时间，关于通俗音乐的存在问题，成为音乐界乃至全社会都关心的热点。当时，有的民族音乐学工作者即著文，从学术上对通俗音乐的流行加以研讨。由于这一课题选择考虑到了社会需求问题，因而即相应具有了一定学术价值，又因为这一选题是社会关心的热点，因而学术价值便很快得到显示。事实上，要科学地认识通俗音乐，仅凭个人好恶和兴趣去发表意见，是不可能解决问题的，只有通过联系社会学理论和方法的民族音乐学研究，问题才有可能得到规律性的揭示。后来，随着全国各地都市居民多元文化需求和多种音乐类型共处环境的逐渐形成，这一研究主题便渐趋冷却，不再是一种社会关心的热点，关于通俗音乐存在问题的讨论，也就逐渐失去了它的急迫意义。如果现在再选择这一类主题来讨论和研究，若不从更新的角度和更新的领域去选题，其学术价值显然就相对较低。因此，要比较客观地估价某一选题是否具有学术价值，社会需求的确是应当考虑的一个重要标准。

二是判断所选择的音乐课题是否能够突破某些陈旧观点和理论。科学的发展和进步，依靠的是创造和发明，而任何创造和发明又都是对旧有创造和发明的一种突破或一种充实。一项课题选择，无论是新题还是旧题，要具有一定学术价值，都应当表现出对前人某些所用材料、所述观点和所建理论的批判或发展。一个新颖的题目，不能完全运用陈旧的观点和方法，得出前人或别人早已得出过的结论，而应当采用“新题新作”（或称“生题新作”）的方式，设定若干可以发表个人新见解和新结论的空间，这样才有可能具有一定程度的学术价值；一个别人已经作过的题目，只要采用“旧题新作”（或称“熟题新作”）的方式，运用新的观点和方法，得

出别人未曾得出的新的科学结论或探测出一条新颖的研究途径，同样会显现出一定程度的学术价值。

例如，民间音乐家阿炳（华彦钧）的著名作品《二泉映月》，其乐曲标题是采集者在录音现场根据乐曲意境再征求阿炳本人认可后拟定的标题，乐曲名称虽然不是阿炳原有的命名，但演奏者的生活环境和音乐背景，却也与无锡当地“天下第二泉”和苏南地区民间音乐有着密切关联（图 47）。有一篇音乐论文叫《试论〈二泉映月〉的道乐特征》[①]，选择的是“音乐特征研究”主题，而《二泉映月》的音乐特征研究主题，可以说是一个“诸家蜂起”、被多人研究过的旧（熟）题，但作者根据深刻影响阿炳音乐生活和音乐创作的道乐艺术，联系道腔、道乐曲目的构曲手法和规律，从曲体、结构布局、旋律、句法、调式、音调、演奏技术等方面与之进行比较研究，为《二泉映月》的民族音乐学研究提供出了“一个新的视角”，并得出该曲与道教音乐相联系的新见解。尽管这篇论文选择的是一个已有多项研究成果的“熟题”，其研究视角也还有继续展开的余地和继续拓展的必要，但由于此文于选题后在“新作”上下了一定工夫，运用了某些新的材料、观点和方法，所发表的见解对以往成果和结论来说具有一定新意，因而它仍然是一篇具有一定学术价值的论文。

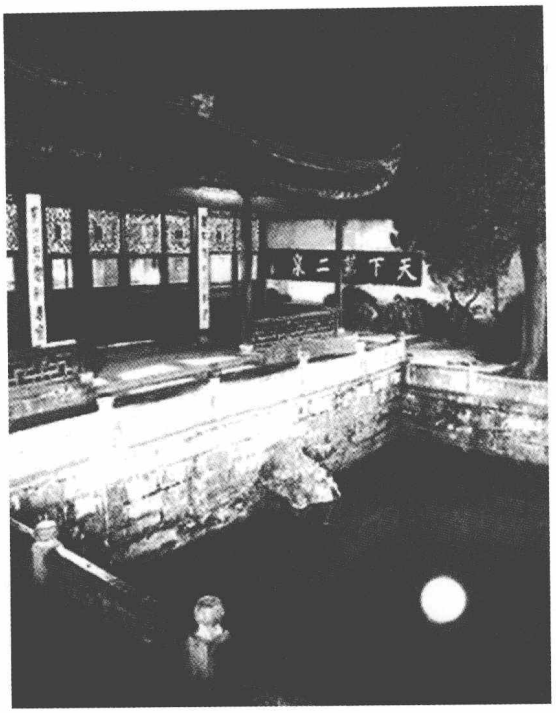


图 47　无锡二泉：当年阿炳流连忘返之地

①王忠人《试论〈二泉映月〉的道乐特征》，《黄钟》1990 年第 4 期。

三是判断所选择音乐课题是否是本学科或本研究领域的“前沿课题”。所谓“前沿课题”，就是指在某一学科或某一研究领域中，居于前列的迫切需要研究但又未曾研究或研究不够的新课题。这些课题，通常都与学科或研究领域的发展和进度有着十分密切的联系，体现着该学科或该研究领域当前演进的最新进度和水准。前沿课题一般都具有时间性，一个学科或一个研究领域，在不同的发展时期，都会分别产生不同的前沿课题需求。如果我们将学术研究比喻成一场科学的、学术的“接力赛”，那么新的前沿课题选择恰如是一支“接力棒”，课题选择者正是在前人终点上接过这一“棒”，并在新的前沿起点上开始起步而踏上新的科研征途的。例如，中国民族音乐学在 20 世纪 80 年代进入独

立学科发展新阶段时，关于学科的理论及方法的研究，就成为一个前沿课题。当时一篇题为《民族音乐学研究方法导论》[①]的民族音乐学论文，就比较全面地论述了这一学科的理论和方法。尽管文章在联系国外具体研究实例和中国固有民族民间音乐、传统音乐研究实践的经验积累方面似有不足之处，但由于作者的选题处于中国民族音乐学学科发展前列，文章作为当时少有的一篇系统、完整阐述民族音乐学学科基础理论和方法的论文，为这一学科的发展和进步发挥了积极的推动作用，因而该论文即相应表现出了它所具有的前沿性学术价值。

①沈冷《民族音乐学研究方法导论》，《中国音乐学》1986年第1、2、3期。

四是判断所选择课题是否是本学科或研究领域的某一缺项填补。人类社会虽然已经进入高科技发展时代，但自然和社会仍还有许许多多未解之谜和未涉领域，需要科学研究工作者去进一步探索，为人类社会积累更加丰厚的科学知识，将人类对自然、对社会、对自身的认识能力推向更高、更新的理性层次。科学工作者每一缺项课题的填补，就是人类社会一项新知识的积累，人类社会就是在这种不间断的知识更新和积累过程中，由低级走向高级、由愚昧走向文明的。所以，任何科研课题的选择，只要它是学科或研究领域以前未曾触及或涉及的，就都具有学术价值，都是对人类事业发展的一种贡献。民族音乐学这一学科的发展历史不长，在中国音乐学界的发展历史更短，与中国各民族音乐事象相关的未涉课题，比比皆是。迄今为止，民族音乐学工作者所完成的许多研究课题，大部分都具有研究课题项目填补的性质。因此，发现新课题，选择新课题，应当成为检验民族音乐学课题选择是否具有学术价值的另一项重要标准。

至于研究课题学术价值的判断方式，一般说来主要有两种：一种是自我判断，另一种是论证判断。

自我判断，亦可称“主观判断”，主要由选题者自己去进行分析、思考和掂量，其前提是要先掌握和熟悉大量与该音乐选题相关的现有资料和已有研究成果；其次是要尽量做到客观和实事求是，既不可过高地估量其选题的学术价值，也不要看不到所选课题潜在的学术价值。由于自我判断总会不可避免地带有一些主观因素和个人色彩，因而自我判断也应当寻找机会去进行客观性“验证”，如寻求机会与同窗或同行切磋，听取有经验的专家学者的意见等。而这些课题一般都是自选课题或题目内容涵盖面较小的音乐课题。

论证判断，亦可称“客观判断”，即在自我判断基础上，再向学术部门或导师有准备地论证课题选择的目的、意义和学术价值，由相关部门专家和本专业导师来做出这一课题选择，在相关音乐领域是否具有学术价值的客观评价和判断。这些课题一般都是指定课题和题目较大的课题。最具代表性的此类课题判断方式就是各级学位论文写作前期按要求进行的“开题报告”，它非常典型地表现出了“客观判断”的方式和特征。

3. 选择研究课题要与主客观条件相适应

由于不同选题者在个人知识、能力、志趣等方面各不相同，其工作环境与条件、学习环境与条件也各有差异，这样就决定了相关音乐事象的研究课题选择，还要与选题者自身所具备的主观和客观条件相适应才可能做到合适、恰当，最终才可能达到预期的研究目标。不顾个人主客观条件或对个人主客观条件考虑不周全，在音乐学领域是导致选题失当，终而造成论文写作失败的一个主要原因。就笔者接触或直接指导的民族音乐学本科生、研究生毕业论文选题而言，对主观条件没有认真分析和清醒估量的选题失误，在数量上占据较大比例。因此，在选择研究课题之时，充分考虑自身所具备的主观条件，便成为避免选题失当的一个不可忽视的环节。

首先，选题要注意“扬长避短”。这就是说，要选择与自己专业对口的、研究领域熟悉且研究资料掌握较丰富的音乐题目，使自己的长处或特长，能在所选题目的研究过程中得到恰如其分的发挥。每一个人的专业知识和技能都各有其“长”和各有其“短”，适宜别人选择的课题，不一定就适宜自己。中国有句谚语叫“隔行如隔山”，就包含着这一层道理。

例如，同是民族音乐学专业，又同在一个班学习的两位研究生，一位过去在戏曲团体里工作多年，积累有一定戏曲的音乐知识和技能，现在又进入更高层次的学习，他选择中国戏曲音乐中的某一课题进行研究，就有可能在研究上发挥他的“长”处，使其研究获得较为满意的效果；另一位则对中国戏曲音乐接触不多，但却有较多的民间歌曲实地调查经验，对民间歌曲及其理论有较多认识，他选择中国民间歌曲研究中的一个课题进行研究，则可能会发挥其长处，使这一研究课题能够比较顺利地开展。当然，这是针对研究选题首先需要出成绩、出成果这一前提而提出的要求，倘若选题者已经清楚地看到自身的“短”处，有意识地选择某些自己不够熟悉的课题来进行“补短”的实习性研究，这也是一种无可非议的可取选择。这是因为这种选择的目的，已不在于要通过选题来体现新的研究成果，而在于要通过选题来进行自我知识结构的进一步完善，以达到“补短”的目的，这就属于另外一种性质的选题问题了。

其次，选题要注意正确分析和认识自身的知识结构和研究能力，选择力所能及、与自身知识结构和研究能力相当的适中课题。过高地估量自己的专业水准和业务能力，不分析所掌握

的资料涵量,“贪大求全”,“好高骛远”,不切实际地选择太大、太难的音乐题目,是研究课题选择失当的又一常见表现。在音乐学的科学研究中,我们提倡勇于进取和敢于探索,首先是建立在切合实际的科学知识积累和实际操作经验基础之上的。选题与自身知识结构和研究能力相适应,完成起来就不会遇到太多困难和障碍。选题适中或略小一些,内容和结构容易把握,只要深入细致地去做,也可以“小题大做”,有所创见。前面章节曾提到过的关于某一音乐品种或某一社区音乐的“微型调查”和“微型研究”,就属于这样的选题。

民族音乐学研究课题的大小和难易,要与选题者的知识结构和研究能力相适应,作为一种明确策略和具体要求,莫过于高等院校学士、硕士、博士学位论文写作学术含量的等级类分了。按照国家教育部门和高等院校制定的培养目标和教学计划,学士、硕士和博士生的学位论文选题,根据不同学位级别,在形式内容的涵量和理论阐述的深度上,已经构成由小到大、由易到难、由浅到深的三个级差。音乐学学士论文的选题,一般要求小一些、容易一些,理论深度也可浅一些;博士学位论文的选题,要求相对要大得多和困难得多,而且要有比较深刻的理论阐述;硕士学位论文的选题,则大小、难易和理论深度适中,通常居于学士学位论文与博士学位论文二者之间。

第三节　研究材料的搜集与使用

民族音乐学的学术论文选题确定之后，接下来的工作就是为写作搜集相关材料。一般来说，选题者在学术论文选题酝酿阶段，就已经开始涉及研究材料的搜集了，但是，那时的研究材料搜集，因为主要针对选题的确立，还达不到定题后所需的广度和深度要求，所以一旦定题，若不以题目为中心继续进行材料搜集和已收集材料的筛选，使其掌握和积累的材料更加具体、更有针对性和更全面细致，那么开始写作之后仍会感到材料不足或分量不够。

一、搜集研究材料的意义

一篇优秀的民族音乐学论文，所包含的全部内容和见解，必然都是建筑在丰富的研究材料及其科学讨论基石之上的。这是因为作为艺术学的音乐学论文写作，完全不同于文学艺术作品创作，不容许有半点的虚设和虚构，其内容和观点，都必须反映音乐事象的客观事实和规律。学术论文的事实，就是若干具体研究材料的事实；学术论文的观点和通式，也是若干具体研究材料孕育着的观点和通则。“巧妇难为无米之炊”，没有研究材料，就不能进行科学研究；研究材料不足，理解和认识就不全面，研究上就难于有新的发现和创造。“对于一个搞理论研究的人来说，他的‘米’是什么呢？是资料，没有大量的资料积累，任你多么著名的学者，也难以搞出有分量的著述来。”[①]因此，选题者定题后是否掌握和储备有丰富的课题研究材料，便成为能否写好这篇学术论文的一个必备的前提条件。

①黎方《云南歌舞戏曲史料辑注·序》，云南民族艺术研究所戏剧研究室编，1986年铅印本。

在中国文学艺术发展史上，凡是作出过重要贡献的史家和学者，无不十分注重研究材料的发现、搜集和整理，在材料的掌握和储备上狠下苦功。司马迁写《史记》，曾用近五年的时间来阅读、整理历史材料，“网罗天下放佚旧闻，考之行事”，然后才“稽其成败兴坏之理，凡百三十篇，亦欲以究天

人之际，通古今之变，成一家之言”(《报任安书》)；刘勰写《文心雕龙》，居佛寺十年，在深研佛理的同时，饱览经史百家之书和历代名家文学作品，才“深得文理”；鲁迅先生写《中国小说史略》，曾在九十余种、一百多卷书中采集材料编为《小说旧闻钞》，体劳心苦，深有“无米之炊，是人力所做不到的”(《两地书·八三》)体会；郭沫若写《隋代大音乐家万宝常》，遍涉有关史料，“凡是于他有关的事项以及和他有关系的人们，如王琳、祖珽、郑译等的事迹”，“大都检查了一遍”，其“形象”才算在意识中被“刻画了出来”(《历史人物》)；杨荫浏写《中国古代音乐史稿》和有关民族音乐学论文，无不得力于饱览古今音乐史料和数十年不断的民族民间音乐材料的调查整理。这些史家、学者和音乐学家，在研究材料搜集方面所持博大、深入、严谨的科学态度，均是后学写作学术论文搜集和储备研究材料的典范。

二、研究材料搜集的基本原则

茫茫学海，一望无涯，何处扬帆，何处停泊？这是定题者搜寻材料需要认真思考和认真计划的一个问题。明确了目的，认准了方向，注意了方法，掌握了具体操作原则，材料搜集就会节省许多时间和精力，取得事半功倍的效果。

1. 明确方向

民族音乐学的学术论文，一经定题，课题研究的学术问题，就有了具体指向，因而研究材料的搜集，在内容和题材上，也就相应有了特定主题和涉及范围的限定，这就向研究材料搜集者提出了一个要求，那就是他应当首先要明确搜集材料的方向。

明确材料搜集的方向，主要包含有两层意思：其一是要集中目标，将材料搜集的内容和范围，紧紧地扣住研究题目，有的放矢地去进行，不可失去控制，漫无边际地搜寻材料；其二是要在已经明确的材料搜集内容和范围内，认清哪部分材料是搜寻的重点，哪些内容是最主要的搜寻对象，不可主次不分，捡起“芝麻”而丢掉“西瓜”。

这里，为说明搜集研究材料的方向性在学术论文写作中具有何等重要的地位和作用，我想列举一个很典型的文化人类学的例子。美国的一位名叫鲁思·本尼迪克特(Ruth Benedict，1887—1948)的文化人类学家，她是本书前面曾提及的美国文化人类学家弗朗兹·博厄斯的学生。在第二次世界大战期间，她受美国战时情报部门之托，写了一份有关日本国家和民族的研究报告。战后，作者对此报告内容进行充实，题名《菊花与刀——日本文化的诸模式》于1946

年公开出版(20世纪80年代在中国出现译本,图48)。此书一出,立即在日本各界引起强烈反响,后来竟成为日本国内的畅销书和现代文化人类学的一本名著①。使人惊异的问题还在于,完成此著述的作者竟从未去过日本,她所以能写成此书,除个人学识能力和文化人类学理念之外,完全是依赖于方向性极强的有关日本材料的尽可能周全的搜集和掌握。诚如日本学者川岛武宣在《评价与批判》一文中所作评价:"尽管著者一次也没有到过日本,但她却搜集了如此众多和非常重要的事实。虽然这事实是些一目了然的日常事情,可著者正是依据这些事实栩栩如生地描绘出日本人的精神生活和文化的全貌。"②

图48《菊花与刀——日本文化的诸模式》中译本书影

如果一位民族音乐学学者,选择了中国某一地方戏曲剧种的音乐作为研究对象,那么,他就应当方向明确地紧扣题目,从该剧种及其声腔的历史和现状、艺人传承及其流派、相关乐谱和文献著述留存、流传地区文化和经济状况、地方语言(方言)和民风民俗、其他相关音乐种类和艺术类型等等方面,去进行主次分明、有针对性的材料搜寻,这样才能为日后学术论文写作储备好足够的可供研究的基础素材。

①〔美〕鲁思·本尼迪克特《菊花与刀——日本文化的诸模式》,孙志民等译,浙江人民出版社1987年版。

②参见《菊花与刀——日本文化的诸模式》附录。

2. 全面系统

一篇民族音乐学性质的学术论文,要想做到内容丰富并论述深刻,写作者还应当考虑自己所搜集的研究材料是否全面和系统。因为任何研究课题只有在全面和系统的研究材料搜集基础上,才有可能"得心应手"、"游刃有余"地去进行研究材料的梳理、分析、归纳和综合,使论文在丰富、系统的研究材料举证中达到全面细致和论述深刻的要求。

搜集材料要全面和系统,也包含有两层意思:一是说材料的"量",要尽可能的大,通过"量"大,去寻求"质"的高。凡是与课题相关的各方面材料,都要注意搜集,不要有所遗漏。"韩信点兵,多多益善",量大,才有宽泛地比较鉴别对象和例证筛选淘汰的余地,这样从大量材料中选择出的精华,实证性就强,其"质"即高;反之,材料"量"小,"杯水车薪",比较鉴别的对象很少,就很难筛选出研究所需实证性较强、其"质"较高的材料来。二是说材料内容的涵盖面要

全、要宽，相互要构成系统，通过“系统”来相互支持和显现“联系”和“因果”。材料不能“孤立无援”，它应当有各个侧面、各种形式的材料来彼此支持和相互印证，历史的、现实的、内部的、外部的、正面的、反面的、文字的、乐谱的、图像的、实物的，都要搜集，使之构成“满盘皆子”、相互联系的格局。

中国民族音乐学已经走过了它的初期发展阶段，众多研究选题，已不再是以往那种比较单一的主要从一两个方面去进行研讨的题目，它们更多体现出多视角的向系统、综合方向发展的趋势，强调研究材料搜集的全面性和系统性，正是适应这一发展趋势的一种必然需求。

3. 专一持久

研究材料的搜集，贵在专一持久。“三天打鱼两天晒网”，实难做到全面系统的研究材料积累。如果目标专一，长久坚持，研究材料不仅可以日渐丰富，而且研究者还会因不断地接触新鲜资料，使其体会愈见深刻和萌生某些新思想和新见解，进而拓展日后写作学术论文的深度和广度。研究材料的持久搜集，表面看来好像只是单纯量的不断积累，但实际上却包含着向质的方向转化的因素。鲁迅先生曾说：“无论什么事，如果继续搜集材料，积之十年，总可成一学者。即如最简便而微小的旧有花纸之搜集，也可以窥测一时的风尚习惯，和社会情形的一般。”①

①许广平《欣慰的纪念——与许广平的谈话》，人民文学出版社1981年第2版。

专一持久地搜集材料，一方面要求对以往存见的音乐事象资料要不间断地、锲而不舍地去发现、去发掘；另一方面还要求对音乐事象最新公布材料和最新科研动态，要敏感地、及时地去搜集，这样才能使所掌握和积累的材料，在内容上不断更新而不至于渐趋“老化”。现代化的科学研究已进入高度信息控制的时期，从某种程度来说，谁要是掌握了最新、最前列的信息和材料，谁就有可能在科学研究上领先一步，音乐学及其民族音乐学的研究材料搜集，亦不例外。例如：中国音乐学家曾经在及时掌握湖北随县（今随州市）战国曾侯乙墓和河南舞阳贾湖新石器时代遗址首次出土的若干罕见乐器的信息之后，立即进行与考古学相结合的实地考察、材料分析和学术研究，随后发表一系列关于曾侯乙编钟、贾湖骨笛的学术论文，此不仅属于国内音乐学研究最新成果，在世界音乐文化史研究领域也因属于前沿课题而产生很大的震动和影响。

三、材料来源和搜集方式

1. 材料来源

民族音乐学论文写作所用研究材料，一般来源于下述几个方面：

①经典著作众所周知，经典著作就是具有权威性的著作。这些著作的权威性，自然不是个别人或少数人“加封”或“自封”的，而是经过历史的和实践的检验，证明确实具有普遍指导意义和重大学术价值而为广大读者和学术界普遍认同的。因此，经典著作不仅是人们需要认真阅读、学习的重要文献，而且也是民族音乐学论文写作所依据的一部分重要材料的来源。尽管不能机械地要求一篇学术论文“言必称经典”、“言必从经典”，但如果学术论文作者根本不读与课题研究内容相关的经典著作，不涉及经典著作中与课题研究相关的材料，其学术“分量”必然有限。打一比方，研究中国历史，不参考阅读历代记录中国历史的经典著述《二十四史》，可以说是难以想象的；研究中外乐器分类法，不涉及外国学者萨克斯的乐器学著述和中国《礼记》等文献的“八音”之说，也是难以想象的。因此，是否在学术著述中涉及经典著述材料，在学术界似乎已约定俗成地成为判断该学术著述基础材料是否扎实、研读资料是否充分的一条通行原则。

②一般著述、期刊文章、资料汇编、乐谱图录和音像储存由于经典著述总是要经过一定历史时期的验证才能被普遍确认，其数量总是有限的，因而学术论文写作所需大量的、具体的、现实的材料，还得依靠写作者从一般著述、期刊文章和各种资料汇编中获得。又由于民族音乐学学术论文另还有自身专业归属的特殊要求，如乐谱、乐器的分析和研究等，所以还需要有相当数量的乐谱、乐器图录、音乐生活照片和音像储存。“他山之石，可以攻玉”，搜集他人著作、论文中的有关论述，可以启发自己的思路，校正自己的观点，吸取有用的方法；搜集已有并已证实是真实、准确的乐谱、乐器资料、音乐生活照片和音像资料，可以扩大学术论文的视野和内容涵盖面，为论文构建必要的音乐材料和音响谱例，有更为多样和广阔的选择余地，从而避免重复劳动、减轻调查负担，留出更多时间和精力去发现、发掘新的音乐事实和从事创造性劳动，使学术论文的新材料和新见解能得以更充分的显现。

③社会音乐生活是民族音乐学研究材料获取和研究材料确认的源泉和母体。民族音乐学的学术论文选题，不能仅仅依靠上述第二手材料的搜集来确定，其写作也不能闭门造车地死死将个案分析锁定在第二手材料的基础之上，仅在“办公室内”去完成，还需要作者尽其所能地亲自进入与研究课题相关的社会音乐生活环境，去采集大量第一手材料作为论文写作的基本内容和论证的基本依据，去体察研究对象在社会现实音乐生活中的鲜活势态，验证其所掌

握材料的客观性和真实性。关于此方面的意义和作用,我们在本书第四章第一节中,已有较为详尽的讨论,故此不再重复。

2. 搜集方式

为民族音乐学的论文写作搜集材料,需要根据作者的主观需要和客观条件,灵活机动、"因地制宜"地采用不同的方式去进行,概括起来,最常用、最具实效的方式有以下几种:

① 读书笔记 用笔记方式来搜集材料,在中国滥觞于汉魏,唐宋后渐盛,唐段安节的《琵琶录》,宋孟元老的《东京梦华录》、吴自牧的《梦粱录》、沈括的《梦溪笔谈》、陆游的《老学庵笔记》等,都是包含有不少社会音乐内容和具体音乐描述的笔记文体著述。凡学问愈做愈深的专家、学者,总会与做笔记结下"不解之缘"。学问做深了,就愈感觉读书做笔记的重要和必不可少,笔记之风即由此而兴。梁启超在《治国学杂话》中曾有过感慨:"抄书或笔记……这种工作,笨是笨极了,苦是苦极了,但真正做学问的人,总离不了这条路。"一边读书一边做笔记,似乎已成为专家、学者学术上通古达今的一条必由之径。读书笔记有多种做法,从形式上说,常用的有摘录笔记、提纲笔记和心得笔记;从内容上说,常见的有史料笔记和考据笔记。

摘录笔记,就是在阅读图书的过程中,将与课题相关并具有学术价值的材料摘抄下来,并注明出处,以备研究引用和提供核对原本。凡文字资料,要注明书名、作者、版本、页码等;凡乐谱资料,除以上项目外,还需要注明唱奏者和记谱者。摘录笔记从内容上说,属于史料笔记,因为无论是史料还是现实材料,都是已经发生过的事实,这就叫"当代为志,后世为史"。摘录笔记摘抄的材料,一定要注意忠实原文原谱,不仅不能变文中一字、谱中一音,连标点符号、唱奏音乐符号也不能改动,这样所抄材料才具有科学使用价值。摘录笔记所纳材料,一旦内容构成系统,经过整理组合,即可显现出学术意义,成为学术论文写作的基础材料和独立成篇的资料辑著。古代的如宋代陆游的《老学庵笔记》,现代的如《全唐诗中的乐舞资料》(1958)和《全宋词中的乐舞资料》(1990)等,即属于此类性质的笔记实录。

提纲笔记,就是在阅读内容较为系统和艰深的某部著作或某篇文章时,经过理解、分析,用提纲形式简练地写出全书或全篇的中心内容、中心论点,显示出整体的结构框架,进而掌握该书或该文的基本内容、基本观点、基本方法和论述逻辑,以作日后评述、研究和写作之参考。

心得笔记,就是读后感,即将读后产生的某些具有学术意义的心得体会,与原材料结合起来写成短文、札记或随笔,以备今后继续研究或汇编成册。如宋代学者沈括的《梦溪笔谈》就采用此类方式记写。此书中关于音乐的各篇随笔,除记录所见材料之外,另还有个人的考据、辨析。从内容上说,因记事与考据间杂,故属于考据笔记一类。

针对以上"笔记"范式,我曾在不同教学场合,安排音乐学专业和民族音乐学专业研究生

完成过诸如《我读〈民族音乐概论〉》、《我看〈西藏一年〉》[1]之类的命题论文，要求研究生针对《民族音乐概论》这本曾在中国产生过重要影响的音乐理论著作和《西藏一年》这部在世界范围内产生过较大影响的视频民族志作品，写出一些建立在提纲笔记基础之上的个人述评，同时我自己也提交了一份答卷[2]，其目的就是希望能通过提纲笔记和心得笔记操作实践，来逐步提高专业学员评述前人学术著作的科研能力。

① 《西藏一年》，视频民族志作品，制作人兼导演书云。该作品于2008年起相继在西欧、拉美、非洲、亚洲等地的四十多个国家（中国，2009）播出，受到普遍关注和好评。参见王尧《〈西藏一年〉从BBC到CCTV的幕后》，《中国青年报》2009年7月31日。

② 伍国栋《田野考察，向〈西藏一年〉学习什么？——我的一份答卷》，笔者博客，中国音乐学网2009年12月9日。

② **网络搜索**　通过网络搜索来获得研究材料并建立材料储存文件，是20世纪90年代以来音乐学研究和论文写作者已经开始采用的一种科技手段。由于电脑器材已经在高等院校师生之中普及，几乎所有师生都会利用网络空间来进行论文写作、文本储存和阅读参考材料，因此使用网络空间进行论文写作所需研究材料的搜索并对搜索结果加以储存，便成为一种最为便捷和快速的常用材料获得途径。

网络研究材料搜索的对象，可以按论文写作所需材料的形态结构和性质分为若干类，常见的可分为“原创材料”、“目录材料”、“词条材料”三类。

“原创材料”，也可称“材料之原”，是指与论文主题相关的各种原创性文献文本或音像制品。所有第一次出版、发表、印制、抄录的著作、论文和音像制品，都属于“原创材料”，原创材料是作者研究材料搜索的根本来源和基本依据。

“目录材料”，也可称“材料之目”，是指与论文主题相关的所有原创材料的分类目录、检索工具书和网络检索引擎等，是整理和管理“原创材料”的文献或制品成果，是论文写作者搜索相关研究原创材料的导引性工具文献和制品材料。

“词条材料”，也可称“材料之典”，是指在诸多“原创文献”基础上经过分析、研究、综合、归纳而形成的词典类工具书和网页，是论文写作者简便、集中、快捷地了解相关研究材料对象整体面貌的工具性和参考性材料。

网络材料搜索要做到准确和快速，首先注意的事项是要精准地使用本学术领域中普遍认同的关键词——名称和术语。如人名、书名、论文名、音乐词汇等。

所谓“精准”，就是关键词要精确无误，不能“大体差不多”、“马马虎虎”，更不能有错字。只有正确无误的名称或术语输入，网络才可能准确和快速地显示出你需要的资料内容。例如，我们上网搜索有关“板腔体”音乐形态的研究资料，如果将“板腔”与“板式”混同，认为是一种传统音乐术语，输入了“板式体”

一词，那么网络提供的资料或线索就可能不是我们需要的具体内容，甚至会发现不了相关资料。当然，如果真的发生这一情况，还可以继续使用“相关搜索”功能，从网页提供的与“板式”术语相似的术语群（一般在下方）中，发现与之相似的由“板腔”术语组成的若干“关键词”，再进行点击，即可能搜索到相关资料和线索。

所谓“普遍认同”，就是关键词的通用性和代表性，它们应当是本研究领域和学术界普遍采用的、使用较多的术语和名词。不能是生僻和本研究领域少用的词汇，更不是生造的词语。笔者作过一次测试，在“百度搜索”网页首先点击“旋法”一词，结果出现大量与音乐无关的资料信息，如佛学领域的“旋法至虚”、武术领域的“象形术旋法”、医学领域的“侧牵扭旋法及药物治疗”等；然后再点击“旋律进行方法”一词，出现的就主要是音乐学内容的若干信息了。这说明“旋律进行方法”这一关键词，在音乐界已得到普遍认同，是通用的和具有代表性的用语；而将之简化成“旋法”一词之后，因为在音乐界还不十分普遍，在一般文本文献中还不通用和具有代表性，故而网络搜索的效果并不理想。

网络资料下载积累到一定数量之后，就需要按资料内容进行科学的梳理和整理，分层次建立若干便于打开和使用的网络文件夹，这样才能适应特定研究主题的需要，提高资料的使用效率。其层次主要可以分“书籍类”、“论文类”、“摘录类”三种，前两种是全文网上阅读并下载储存，所占网络空间较大，写作时若需要参考其中某些具体内容和文字，另还需要再做局部内容和文字的检索；后一种是全文网上阅读并选择其中需要的具体内容或段落下载储存，这些资料可在论文写作中按学术规范要求直接作为论证材料或引文使用。更细的分类方法和原则，则可参照本书第四章第五节“音乐资料储存理论及技巧”所述内容进行处理，此不再赘述。

③ 录音和摄像 民族音乐学的论文写作，不仅需要占有相当数量的文字材料，同时也需要占有相当数量的听觉材料和视觉材料，这是本学科不同于其他某些音乐学学科研究的特殊之处。听觉材料，也称“音响材料”，即各种音乐作品的唱奏录音；视觉材料，也称“图像材料”，即音乐活动、音乐表演和各种乐器的形象摄影和数码录像，这些都是民族音乐学论文写作应当尽可能配制的材料类型。

听觉材料现在已通行使用录音磁带或 CD 光盘加以储存，其来源除实地调查由作者自行录音和再刻录为 CD 光盘之外，还可以通过收录电视及电台播音、音乐演唱演奏会录音和转录有关单位或他人音响材料的方式来获得。用录音磁带收集或刻录 CD 光盘储存音乐音响材料，需要注意音响类型的统一编排，以便于查阅和使用。其方式有两种，一种是按“民族或地区音乐类型”层次编排，一种是直接按音乐类型层次编排。但无论何种方式，都要尽可能地做到

一盒磁带或一张 CD 光盘中的音响材料，应属于同一音乐类型而不要掺杂其他音乐类型。例如，此盒此张是“器乐”，彼盒彼张即“民歌”；此盒此张是“戏曲”，彼盒彼张是“曲艺”，否则使用起来极不方便。其次，每盒磁带或每张 CD 光盘，一定要编号并附设目录卡于盒内。目录卡填写内容应当包括以下各项：音乐类型、曲名、唱奏形式、唱奏者姓名和年龄、录音时间和地点（转录者则注明来源）、曲目唱奏经历时间等，否则极易造成“张冠李戴”的混乱局面而使这些音响材料失去使用价值和研究价值。

视觉材料包括照相形成的照片材料和摄像形成的视频材料两种。照片材料现在通行采用照相和照片复制的方式来加以储存。照相材料收集方式，在本书第四章第五节中已有叙述，此不重复，至于照片复制现在则多采取复印机复印、照片翻拍和网络下载的方法来完成。无论是复印、翻拍还是网络下载，一律都要注明材料来源和照片显现的具体内容。视频材料主要是指数码录像和影视作品，本书在第六章“音乐志”一节中，已专列“视觉音乐志”一节论及基本形式和内容，故此也不再赘述。

四、研究材料原创性含量

任何学术论文在论证过程中，都不可回避地要使用分量较重的第二手材料，然论文作者对于二手材料本身来说，则不享有“原创权利”，这也是论文写作在引用历史文献和他人著述文字和观点时，必须要明确、规范地注释其材料来源的根本原因。但是，不享有研究材料的“原创权”，并不等于在使用上就体现不出原创性，因为凡是公开发表的研究材料，都具有“社会公共知识库存”的属性，它们都可以用为更新、更有创意的学术创造过程，在使用中体现出“原创性”，从而继续发挥它应有的学术价值，推进社会科学研究和艺术科学向前发展。那么，什么是研究材料的原创性呢？

所谓“研究材料的原创性”，是指在研究材料获得和使用的学术规范要求前提下，研究者本人采集、发现的新材料，创造性地被研究者重新认知和组合并证明已经提升了论证力度的旧有材料和他人公布的材料，因其所具有的原创性特质，它们都可以被视为是具有原创性特质的本体材料和运用材料。

论文写作所用研究材料的原创性含量，一般可以从三个方面来加以考量和评估，即“研究材料本体的原创性”、“研究材料使用的原创性”和“研究材料组合的原创性”。

1. 材料本体的原创性含量

在学位论文写作过程中，凡是由论文作者本人按照学术规范采集和重新发现的研究材料，其材料本体即具有原创性。由此也可以将这些由作者采集和新发现的材料本体，称之为“原创性材料”。

原创性材料的获得，一般有两种学术规范途径：

一是研究者本人通过规范的田野考察而获得，这就是学术研究领域中通常所说的“第一手资料”或“第一手材料”。田野考察所获第一手材料，因为是研究者本人付出精力、物力和时间获得，其内容和文化含量又是“当时”、“当下”的材料状态，而不是“过去”、“历史”的材料状态，因而材料本体即自然具有“最新”的原创性属性。

二是研究者本人通过对被淹没材料的钩沉和发掘获得。这一类材料虽然不是研究者亲自田野考察所获，但这些材料因特殊原因而被历史和岁月淹没，或被社会“假象”歪曲，或被现代社会相关部门“封存”，已经使得这些前人留下的材料，成为一种鲜为人知的“学术矿藏”。这一“矿藏”，经研究者耐心细致地搜寻、钩沉或发掘，挥去历史尘埃，拨开障眼迷雾，使这一类材料“重见天日”，其材料本体作为本学术领域的学术性发现，即相应具备原创性特征。因此，发现者或发掘者在相关研究课题中使用此类研究材料，实则是一种新研究材料的率先启用或创新性使用，这也应当是相关研究课题中一种材料本体方面的原创性体现。

无论是研究者通过田野考察获得的研究材料，还是研究者通过对被淹没材料的搜寻、钩沉和发掘获得的研究材料，因其材料本体具有较高原创性特征和原创性学术含量，在相关学术论文的研究中使用和运用，从学术价值评估角度来考量，可以被视为学术论文写作或研究成果中新增和新添研究材料的一种“补白式创新”表现。

2. 材料使用的原创性含量

由于田野考察所获第一手材料及钩沉和发掘的被淹没材料，对于年轻学者来说具有较高的难度，一篇容量较大的学术论文，自然不可能处处显现的全都是研究者本人亲自考察所获的第一手新材料，或处处显现的全都是研究者本人“钩沉”或发掘获得的被淹没材料。并且，人文社会科学研究材料的使用价值和学术价值，在社会文明和多元文化共存的发展进程中，无不具有深广的积累性和渐进性，任何研究领域都是前人学术成果积累的领域，都必然有大量程度不等的历史遗留材料和被肯定的研究成果，供其后续者作为参考材料和研究资料使用，因而学位论文使用历史遗存材料、前辈研究成果材料和同人研究成果材料不仅是必要，而且也是必然，甚至还是主体。那么，当我们在进行某项新的课题研究，还要继续使用这些“旧材料”时，是否还可能有“创新性”空间？是否还可能有“原创性”存在？我们的回答自然是肯定的。

就学术积累和科学成果积累显现出的渐进式、层叠式规律而言，前人留下、同代人创建的已有材料，无论是经典性的还是非经典性的，在论文作者的思辨过程和科研操作程序中，在“使用上”都可以表现出相应的“创新性”而使之具备程度不等的“原创性”特征。其具体的操作指向，主要表现在以下两个方面：

一是对已有“旧材料”，结合论文研究的特定对象，对其内容和学术含量进行了正确、或基本正确、或独到的新理解和新解释。这即是说，在相关研究论文中，研究者对旧有材料的理解和解释，是与以往所知同领域研究者不同或不尽相同的，也正因为这种“不同或不尽相同”，使得这些旧有材料在该研究论文中，具有了新的学术含量和学术意义，并且这种与以往所知研究者不同或不尽相同的理解和解释，又证明是基本正确或可自圆其说的一家之言，由此即提升了该研究论文的学术含量或理论水准。据此而言，尽管研究者采用的是一些旧有的或他人的资料和材料，但由于这些材料被论文作者在新的研究课题中重新“注入”新的学科内容，或从不同认识侧面重新激活了材料的论证力度，所以从其材料的使用角度来说，即相应表现出论文作者已经拥有了一定程度的“原创性”贡献。

二是对已有“旧材料”，结合论文研究的特定对象，对其内容和学术含量进行了正确的新辨识和新考释。这种新辨识和新考释，或表现为对原材料的辨“实”，即确定了原先不甚明确或模糊不清的内容、时间、作者、背景等等；或表现为对原材料的辨伪，即对原材料的真实性、合理性、客观性进行了正确辨析，校正了对原材料的误识、误判，恢复了相关材料原先客观存在的本来面貌。这即是说，这些被重新辨识和重新考释的旧有资料和材料，又重新恢复了它客观存在的基本内容和应有的既不会被夸大、也不会被缩小的学术价值，从而增强了该研究论文的论证力度和理论深度。据此而言，尽管研究者采用的是一些旧有的或他人的资料和材料，但由于这些研究材料在使用上，学术含量和论证力度有新的提升，所以从其研究材料的使用角度来说，即同样表现出论文作者已经拥有了相应程度的“原创性”贡献。

无论是对“旧材料”进行了正确、或基本正确、或独到的新理解和新解释，还是对“旧材料”进行了正确的重新辨识和重新考释，均因为研究者在旧有材料使用上，体现出了一定程度和一定分量的创造性劳动，使其研究材料同时也就具备了相应的原创性特征。因此，从学术价值评估角度来考量，此种类型的原有材料使用和原有材料运用，当可被视为是学术论文写作对旧有材料本体存在的学术内涵分量，重新进行把握和重新进行认定的一种“更新式创造”表现。

3. 材料组合的原创性含量

以上所述材料本体的原创性和材料使用的原创性，涉及和唤醒的都是所用研究材料本体固有的学术含量，都是相关材料本体构成及其学术内涵方面的创新性体现，而这里所谓“材料

组合的原创性”，所涉学术含量层面则是若干研究材料本体与本体之间，在联系和关系方面所表现出的一定程度的学术性创新。

凡是未进入论文写作的任何“旧”有材料，无论它固有的学术含量如何，对于该论文选题来说，都是一些属于其他学者在研究课题中使用过的未经此次论文作者重新系统化、层次化、序列化组合的散乱材料；同时也都是一些还没有被相关论文作者激活的，可以在自己的论文中展现其学术论证力度的“死”材料。这些未经论文作者系统化、层次化、序列化“激活”的旧有研究材料，宛如一盘未经构思和组织的棋子，在对弈之前，都是一些互不相干的散乱“材料”，个个都是“死子”，自然还谈不上有什么战斗力发挥。但是，这些棋子一旦进入对弈棋盘，被优秀棋手所构思和组织，即可满盘皆“活”，从而显现出相当程度的战斗力。学术论文写作对于材料之组合而言，犹如棋子，规律类同。因此，如果研究者在论文写作过程中，对所获散乱材料进行了新的合理构思和新的合理组合，整体上提升了论文的论证水平，那么这些取获于他处的材料，在“组合上”即相应地表现出一定的“原创性”特征。材料组合上的原创性，也有两个具体征象：

一是研究者通过新的构思和重新组织，使原本与本研究课题不直接相关的“死”材料，被激活成为与本课题研究休戚是同的“活”材料。在这一新的构思和重新组织中，所用研究材料在相关选题中显现出的典型性、针对性和互证性，是这些研究材料已经被“激活”并证明与论文研究主题在学术上已产生“休戚是同”关系的重要标识。其中，材料显现的典型性，是提升学术论证力度的保障；材料显现出的针对性，是提升学术论证准确性的保障；材料显现出的互证性，是提升学术论证说服力的保障。因此，旧有材料在新构思和重新组织下展现出的典型性、针对性和互证性，是论文写作者在材料组合方面表现出的一种创造性劳动，其原创性学术价值和含量，当不可淡化和低估。

二是研究者通过新构思和重新组织，让原先处于散乱状态的材料，转化成为相互关联、自成系统的材料，从而提升了这些材料在相关论文中的学术含量，增强了相关论文的论证力度。在这一新构思和重新组织中，所用材料在相关论文写作中显现出的有序性、层次性、逻辑性，是这些材料已经被“激活”并证明与论文研究主题在学术上产生“休戚是同”关系的另一重要标识。其中，所谓材料的有序性，就是使原先来自不同出处、各有不同形式和内容指向的材料，集中成为论证目标一致的在形式、内容和时序上都有合理安排的材料；所谓材料的层次性，就是使原先来自不同出处、各有不同学术分量的材料，集中成为同一研究主题论证中各尽其职而合理居于不同结构、不同层面的材料；所谓材料的逻辑性，就是使原先来自不同出处、互不相干的材料，集中成为同一研究逻辑系统中相互联系、相互支持、相互证明的材料。

可见，这也是论文写作者在材料“组合”方面，表现在若干研究材料相互之间关系和相互之间联系层面上的一种创造性劳动，其“原创性”学术价值和含量，同样也不应当忽视。谈论到此，不由想起艺术史学家格罗塞论艺术材料逻辑组织时说过的一段话：“一堆石块，不成其为建筑，除非这些石头已经依照一定的建筑秩序排列起来。艺术史的知识也不成其为艺术科学，除非那各个的事实已经按照逻辑的关系组织起来。”①这确是一段科学使用研究材料的至理名言。

①〔德〕格罗塞《艺术的起源》，商务印书馆1984年版，第2页。

无论是变“死”材料为“活”材料，还是让散乱材料转化成有逻辑关系的系统材料，涉及的学术层面都是材料本体与本体之间，在联系和关系方面表现出的不同程度的学术创新问题，同样会提升相关研究选题的学术价值和论证力度，因此，从学术价值评估角度来考量，此种类型的原有研究材料使用和原有研究材料运用，当可视为是学术论文写作对旧有材料进行系统化重新组合，使其相关材料论证力度整体提升的一种“重建式创新”表现。

总体来说，民族音乐学的材料采集和运用上的“原创性”问题，对于那些采用旧有材料或他人公布材料较多的论文写作来说，其“使用上”的原创性体现，更应当引起当事者充分重视。在相关论文内容和结构上，更需要有相当程度的具体显现，这样方可体现出学术论文写作和科研成果应当在相关论文内容和结构上显示的学术性和创新性。

第四节 写作程序与方法

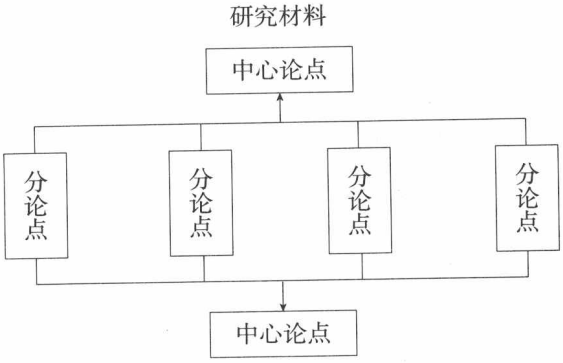
研究材料搜集基本齐备之后，学术论文的写作工作就该正式开始了，民族音乐学论文写作的基本程序与其他学科论文的写作程序基本相同，也是先“确立论点”，再“拟定写作提纲”，最后“撰写成文”。

一、确立论点

一篇学术性的民族音乐学论文不能没有论点。所谓论点，就是作者写作这篇论文要表现的学术见解和观点，它是作者在掌握大量研究材料基础上经过创造性思维劳动而提炼出来的中心思想。论点，是一种高度的理性概括，作为论点依据的全部基础材料，都可视为是支持论点的有力证据。任何学术论文写作都首先从确立基本论点开始，没有确立基本论点就盲目动笔写作，想写什么就写什么，其文本必然是材料的罗列、感想的杂烩，绝没有什么学术价值可言。

一篇论文的“中心论点”或称“基本论点”确立之后，其下还需要统帅或包容若干分论点才能成为一个有逻辑关系的中心论点系统。也就是说，中心论点需要若干分论点来逐一显示或分层显示，若干分论点，相互凝结、聚合，即构成全文的中心论点。

在民族音乐学的学术论文写作中，各种中心论点与论点的布局可用下列图表显示：



这种论点布局通常与论文的文体结构布局相对应，中心论点多在论文的正论或结论部分展示；分论点多在正论部分囊括的各个分项段落中展示。但无论是中心论点还是分论点，确立

和阐述时都要认真考虑以下几点。

一是论点要正确。只有符合各民族客观音乐事实，能揭示出这些音乐事实本质和规律的论点，才可能是正确或基本正确的论点。换句话说，就是只有在客观音乐事实基础上，经过科学分析研究而确立的论点，才可能是正确或基本正确的论点。论文写作最忌讳未占有丰富材料之前就凭空主观感觉和推断立论，然后再去找对口材料来套，用此种方式立论来完成的学术论文，研究程序是不科学的本末倒置，得出的结论也十之八九会是错误或不切合实际的。

二是论点要明确。无论是中心论点还是支持中心论点的分论点，都不能含糊不清、模棱两可，把不相干的意念内容混乱地拉扯在一起，使人不得要领。分论点要处处照应说明中心论点来阐述，中心论点阐述也要时时做到涵盖分支论点，二者联系紧密，不可偏颇和偏离，否则会导致全文论述逻辑混乱，不知到底想要表述何种观点和观念。

三是论点要新颖。不可老调重弹、拾人牙慧，要从新的起点、新的角度去确立新的论点，从而给人以新的启迪。世界和中国的民族音乐资源十分丰富，有许多理论问题还未得以涉及和研究，即使是已经涉及的论点问题，不少也还处于众说纷纭、莫衷一是的探索阶段。因此，对那些未涉及的和尚无定论的理论问题进行研究和深入探索，确立出新颖论点，是民族音乐学论文写作的基本出发点。

四是论点要深刻。无论是新颖论点还是已有论点的再次表达，都需要深刻阐述，都需要通过对研究材料的深入发掘去触及音乐事象的本质，不是只从表面感受和理解而是要从更深理论层面去发现和总结音乐事象的构成规律和文化本质。只有做到材料丰富、立论深刻、阐述精辟，文章才可能做到既有可读性又有学术性，也才具有具体的参考价值和指导意义。特别是涉及某些旧有论点的再次阐述时，更需要注意此点，如果只停留于旧有论点的原样重复而不导入更新的指向和更深刻的意境，那就没有学术价值和参考价值可言了。

二、拟定写作提纲或开题报告

写好一篇学术论文是要有缜密构思和周全计划的，在占有了材料、确立了论点之后，接下来的工作就是将材料和论点进行合理的轮廓式基础文本构建，草拟出一份写作提纲或开题报告，然后再根据草拟的写作提纲或开题报告来撰写和完成一篇完整、精细的论文。假如我们把一篇优秀或规范的民族音乐学论文比拟成一幢精美的建筑，那么写作提纲或开题报告即可谓是这幢精美建筑的框架模型或设计蓝图。因此，学术论文写作切不可没有准备地“仓促上马”、

草率成篇，而应当先有一个总体设计过程，这一总体设计过程就是写作提纲的拟定或开题报告的拟定。

一份考虑周全的写作提纲或开题报告，从形式到内容应当尽可能地达到以下几点要求。

第一，写作提纲或开题报告，都需要确立论文写作的基本任务和目标，明确这篇论文主要解决什么学术问题，达到什么学术目的，采用何种方法，掌握哪些材料，从而明确显示该论文写作的针对性和学术性。

第二，写作提纲或开题报告，都要针对一篇论文所设定的基本任务和目标，从具体内容、具体论点、具体材料和论述项目等方面，对论文的整体构成作特定时空范围的限定和操作程序安排，而不可漫无边际地容纳、铺张和无序设置。

第三，写作提纲或开题报告要构成完整的论文框架，应当根据作者对选题、材料占有等情况，拟定出类似论文章节安排的整体结构和内容设计。其设计方式通常是先初拟总题目，再根据总题目逐次分层地安排各个分论点及其相关要目，使之成为脉络清晰、层次分明、结构井然有序的论文写作框架方案文本。

三、撰写成文

学术论文写作提纲或开题报告如果拟定完善并予以确认，作者即可根据提纲或报告设定的内容要点和结构框架范围，开始起笔详尽撰写全文。

1. 撰写时的篇章结构安排

学术论文写作与普通文章写作一样，也要按一定的篇章结构来撰写，虽然在写作提纲或开题报告拟定阶段，一般对篇章结构都有所考虑和设计，但在正式论文写作时仍还要对先前的考虑和设计作进一步审视。一篇学术论文最常见的篇章结构安排是先有标题，然后是“提要（或摘要）—绪论—正论—结论—参考文献”这样的格式。由于这一基本结构模式在学术论文写作中具有一定的普遍性和代表性，所以有的学者即将这一模式称之为“论文结构基本型”。

①标题　标题即论文的题目。学术论文的标题应当是全篇内容的高度凝练或是全文基本观点的集中体现，所以，它需要具备简洁、明确、新颖的特点。如果一篇学术论文的标题平淡无奇，含糊啰唆，自然就难以表达论文的中心内容，同时对读者也缺少应有的吸引力。例如，我指导的一位作者，写了一篇关于中国戏曲中二黄腔主要伴奏乐器由笛子替换为胡琴（京胡）的历

史过程及其原因的文章，最初所用标题是《谈戏曲二黄腔伴奏乐器的变化》，后经过反复考虑、推敲，改为《弃笛取琴——一个戏曲声腔主奏乐器更替的轨迹》[①]。显然，前者标题比较平淡、空泛，缺乏学术性气质，后者标题则明显较前者简练、明确和有针对性，尤其是副题的运用不仅说明了正题的具体内容，而且突出了正题的学术意味。

①高敏《弃笛取琴——一个戏曲声腔主奏乐器更替的轨迹》，《佳木斯教育学院学报》1995年第4期。

②提要　提要，或作"摘要"，即全文基本内容、方法和基本观点的简洁提示或摘取。从论文篇章结构角度说，提要是论文标题之后最先出现的陈述部分，但从写作程序来说，它则是论文写作的最后一个步骤，因为只有论文完成定稿以后才需要也才可能对全文基本内容、方法和基本观点进行提要式概括或摘要式显示。提要或摘要，只能是其下论文主要内容极为简洁的一种提示性表达，它绝不是论文内容、观点的补充和延伸，那种节外生枝、另有所图的文字表述，不是合格提要或摘要的写法，且文字不能过多，点到为止，一般都不超过两三百字。

③绪论　绪论即论文开头部分，说明全文的主旨、缘起及内容等。有的论文也作"引言"、"序言"。一般来说，一篇论文的绪论或引言，篇幅都不长大，但这简短的篇幅，却需要凝聚全文的思想精髓。鲁迅先生说过："没有木刻的插图还不要紧，而缺乏一篇好的序文，却实在觉得有些缺憾。"[②]由此可见，绪论或引言委实属于论文的"龙头"，既不可没有，也不可虚设。因此，凡经验丰富的研究者在写作学术论文时，都十分重视绪论或引言的构思。绪论或引言的构思既然如此重要，那么，写作时应注意什么？笔者以为，以下两点切不可忽视。

②鲁迅《集外集拾遗·〈铁流〉编校后记》(《鲁迅全集》第七卷)，人民文学出版社2005年版。

一是要实事求是。由于作者要在绪论或引言部分申明自己论文所具有的学术意义和研究思路，这就不可避免地要将自己置于"王大"的地位。俗话说"王大卖瓜，自吹自夸"，要么自己就是"王大"，要么自己什么都不是。但是，作者又不能不在绪论或引言中作自我申述，这就要求作者必须实事求是地对待自己论文的学术意义和思想方法，既不夸大也不降低，做一个不自吹自夸而实事求是的"王大"。此外，由于民族音乐学研究领域还有许多课题正处于争鸣研讨阶段，如果作者所撰论文正好是修正他人之说或与他人论述商榷、争辩的文章，那么，绪论或引言部分还应当在实事求是的基础上做到虚怀若谷、与人为善，切不可在论述上盛气凌人、恃才傲物，抬高自己、打击别人，有失"学者风度"。所谓"学者风度"，就是在"学术上，允许自己存在，也允许别人存在，要有'气量'，不要怕别

人批评自己理论上的短处”,“学术讨论可各抒己见,争论激烈”,但要“‘兼容并蓄’,善于吸收别人长处”,“严格划分学术见解不同与人际之间对立的界限”。[①]

①王吉亮、郑惠卿《论文写作学》,经济科学出版社1993年版,第217页。

二是要突出论文主题句。一篇学术论文不能没有主题,而论文的主题则又需要首先在绪论或引言的恰当位置,用一句或几句话将其恰当地概括出来,这一句或几句话就是“主题句”。古人作文、评文,也非常看重绪论中的主题句。例如清人刘熙载在《艺概·经义概》中说:“凡作一篇文,其用意俱要可以一言蔽之。扩之则为千万言,约之则为一言,所谓主脑是也。破题、起讲,扼定主脑……主脑既得,则制动以静,治繁以简,一线到底,百变不离其宗,如兵非将不御,射非鹄不志也。”[②]此段文字中所强调的“破题”、“起讲”,就是开题、绪论;而强调的所谓“主脑”,就是主题句。

②[清]刘熙载《艺概·经义概》,上海古籍出版社1978年版,第172页。

在学术论文的绪论或引言部分突出主题句,对于作者来说,其作用是要表明论文研究的主旨、思想方法和限定论文的内容范围,以便使论文写作围绕一个既定中心论点去层层展开,而不至于离题、跑题。这也就是以上《艺概·经义概》所言“主脑既得,则制动以静,治繁以简,一线到底,百变不离其宗”的要旨。对于读者来说,其作用就是让读者一开始就清晰地明确作者所持基本观点和中心论点,使读者在阅读时能够始终把握论文主旨。从结构上看,主题句一般都处于绪论或引言后部,这样处理便于与其后“正论”部分相衔接和贯穿。如论文《试论民间曲调的可塑性》中,绪论最后一段有如下文字:“民间曲调的可塑性,乃是我们的民间音乐在它的发展过程中历史地形成的现象。它不仅一般地和音乐艺术本身的若干特点相联系,而且是和我国民间音乐的艺术特点及历史特点密切地关联着的。”这几句话表述的是论文的中心思想,它也就是“主题句”。

④正论　正论也称“本论”,即学术论文的主体部分。正论前承绪论或引言,是绪论或引言所定主题的具体展开阐述和对中心论点的具体证明。一篇学术论文的论题能否成立,所得结论是否正确和具有学术创见,主要通过这一部分陈述来完成。在篇章结构上,正论是全文最长大的部分,在材料使用上,几乎所有材料都用在这一部分的内容描述和分析论证之中。

正论论证的过程和展开方式,从形式上说,最主要、最常见的类型有两种:一种是贯穿论证式;一种是并列论证式。

贯穿论证式,就是以中心论点为核心来贯穿正论全文,所有作为论证依据的研究材料和相关的分论点(论据),都围绕这一核心层层展开,按不宜颠倒的

逻辑关系，步步深入、递进推演，最后导引出全篇论文的科学结论。例如，一篇题为《中国传统音乐文化的人文精神》的论文①，作者为了阐述中国传统音乐文化的观念和形态，牢固地统一在体现出中华民族文化特质的“人文精神”之中这一中心论点，便以这一中心论点为主线，进行贯穿式论证。先从最基础的中国传统文化中的人文精神论起，继而进入这一基础所包容的中国传统音乐观念中的人文精神论述，然后再导入更具体的中国传统音乐形态中的人文精神论述。这三个论证环节环环相扣、层层递进，前一个论述是后一个论述的基础，后一个论述是前一个论述的继续深入，最后即导引得出“中国传统音乐文化中‘重情’和‘重心’的倾向”是“以‘人’为核心的人文倾向”和“儒道合流的中国文化人文精神的体现”的结论。

①王次炤《中国传统音乐文化中的人文精神》，《音乐研究》1991 年第 4 期。

并列论证式，就是围绕着中心论点平行并列若干论据（分论点），以同等重要、相互关联的不同侧面去予以证明，然后再将这些证明所得小结论加以综合，最后得出与中心论点相应的总结论。例如，一篇题为《囊玛是宫廷音乐吗？》的论文②，作者为了阐述和证明西藏地区藏族古典音乐种类“囊玛”（图 49），不是宫廷音乐而是民间音乐，不是起源于五世达赖时期而是起源于八世达赖时期的见解（中心论点），在正论部分从历时和共时的角度，从不同侧面并举罗列历史渊源、称谓含义、音乐内容、组织性质等方面的证据（分论点）来证明上述论点的成立，然后作者综合这些不同侧面的证据（分论点），最后即作出“囊玛”这一西藏传统音乐种类是西藏拉萨地区的民间音乐、它产生于八世达赖时期的结论。

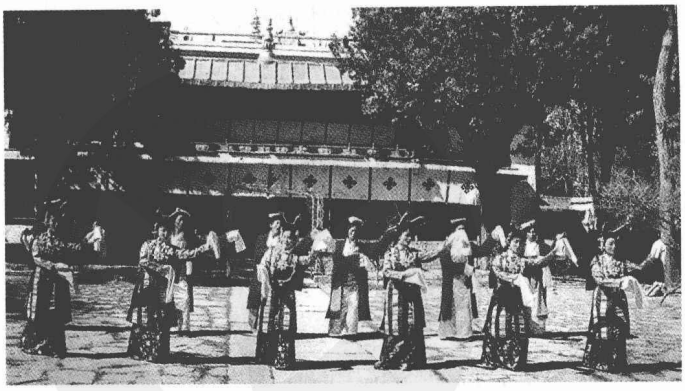


图 49　藏族古典音乐种类“囊玛”

②边多《囊玛是宫廷音乐吗？》，《中国音乐学》1990 年第 3 期。

由于正论是学术论文中内容最丰富、篇幅最长大的部分，它通常要涉及若干分论点和较丰富的不同性质的材料，所以，正论部分又常常要根据论证方式并按不同侧重的内容，分列出若干段落序号或各种小标题，使其各个分论内容更加醒目和全文论述条理清楚。此外，有的民族音乐学论文正论部分还要穿插列出若干乐谱、图表来作为例证，这些乐谱和图表又需要另行按出现的先后次序，分别编号与相关描述和论证内容相对应。

⑤结论　有时也叫“结语”，即学术论文全篇的结束段，是全文体现论点、概括论证的最后的理论总结。一篇学术论文，无论是绪论的立论还是正论的论证，最终都是为了要得出一个结论，而且这个结论还必须写好，必须归纳有方，这样才能使论文不至于“有头无尾”或“虎头蛇尾”，失其应有的学术价值。写好结论，一般应当注意以下几点。

一是结论要与绪论遥相呼应，立什么“论”，结什么“论”；前有“头”，后有“尾”，无论内容还是结构，都要首尾相应，有一个完满的终结。

二是结论应当是正论论证过程的自然结果，是根据正论所述事实和证据而顺理成章作出的理论概括，不可以脱离正论事实和证据，主观臆断、画蛇添足和节外生枝。

三是结论要言简意赅，语言要尽量做到精练、准确、深刻，篇幅短小而意味隽永。

⑥注释和参考书目　注释就是在论文页底、篇末或文后，对该文所引文献、乐谱、插图的出处予以编号显示和具体说明；参考书目的作者、名称、出版社、版本、出版或印制时间等，也需要在文末一并列出。此不仅是对原著者表示尊重，而且也是学术论文文本是否完善、是否规范，作者学风是否严谨、研究是否踏实的一种表现。

总之，学术论文的篇章结构是多种多样的，以上只不过是择常见的文体结构来举例论述罢了，在具体写作时，并不是要完全按照上述体例机械、生硬地进行，重要的是要注意上述论证和举例中所包含的一些基本写作原则和原理。

2. 修改定稿

人们对各种文化中的音乐事象进行民族音乐学性质的学术研究，与一般欣赏音乐作品和观赏音乐事象行为所取主观的感性方式不同，是一种纯客观的理性认知方式，而纯客观的理性认知方式则需要以实践为基础来进行多次的反复验证，这样才能使其认知在理论和学术层面上逐渐得以深化。论文写作过程经历的就是这样一个复杂而严谨的科学研究过程，因而它就不可能短时间的一次就写得完美无缺。大多数情况下，一篇论文初稿写完后，还需要经历一段时间，认真地进行几次不同程度的修改，才可能逐渐趋于完善。

对论文初稿进行修改，首先需要知道文稿到底还存在什么问题，发现不了存在的问题，就谈不上去进行修改。要有效地发现论文初稿存在的问题，可以试用下列两种方法：一种就是对文稿进行“冷处理”。也就是说，不要在论文初稿刚结束、作者写作“热情”和“热度”还没有降下来时就立即进行修改，而需要适当地将它搁置一段时间，等写作“热度”冷却下来之后，再对初稿论文进行审视，这样常常会有新的感受和新的发现。之所以要采用此种方式来发现问题，是考虑到作者在写作过程中常常会形成某种思维定势或固定模式，总认为自己写出的内容都是有用的、都是正确的，从而难于发现其不足，一时也难于做到“忍痛割爱”。另一种就是广泛听取不同意

见，在“冷处理”搁置期间，要有针对性地在同行范围内去进行学术交流，集思广益、听取意见。如果文稿是毕业论文或学位论文，则应当认真接受导师的指点和建议。“旁观者清，当事者迷”，从“旁观者”那里获取某些看法和有益经验，常常会使作者得到许多新的启迪和教益，从而清醒地发现文稿存在的一些不足。

作者对论文初稿存在的具体问题和不足之处进行修正，可从内容和形式两个方面去加以考虑。从内容上入手，就是再次审视论文的原定论点是否成立、明确，论据是否充分、有力，论证过程是否严密、清晰，所得结论是否精练、正确。从形式上入手，就是再次审视论文的原拟结构框架是否均衡、完整；文字表述是否通畅、生动，标点是否合理、准确，序号是否连续、统一，注释是否完备、清楚。发现了问题，其后就是动笔修改。

学术论文的修改，一般可考虑按下列步骤进行：

① 核对材料　民族音乐学论文一般都要涉及许多音乐志、音乐文献、乐谱、图表、音像材料，这些材料都是作者证实论点的重要依据，要再次参照原文或原出处一一进行核对，看是否引用准确，理解正确，有无错漏，有无失实。凡是对原引材料理解不够准确的，要进一步加深理解；文字、标点、乐谱音符、记号等错漏的，要一一改正；确是失实的材料，一律删去，切不可将就、马虎，草率从事。另外还需注意行文过程中的引文编号与页底或篇末引文注释的编号是否一致。

② 进行内容和结构上的“增、删、换、移”　“增”，就是将初稿未涉及的一些不可缺的重要材料补充进去，论述薄弱的地方再加强论述，使论文更加充实。“删”，就是删去一些不恰当的、可有可无的材料和论述，使文章更为精练、紧凑，比如鲁迅先生所说：“写好后至少看两遍，竭力将可有可无的字、句、段删去，毫不可惜。”[①]“换”，就是用更有说服力的材料去取代那些不太有说服力的材料，从而提高论文学术论证的“力度”和价值。“移”，就是将论文中某些材料或论述文字，从不够恰当的位置调移到比较恰当的位置，使“文气”更加通畅，逻辑更加合理，结构更加均衡。

①鲁迅《答北斗杂志社问》，1932年1月20日《北斗杂志》第2卷第1期。另见《二心集》。

③ 誊清定稿　无论是手写文稿还是电子文本，学术论文修改完毕的最后定稿工作就是誊清文稿，安排好各层次题目与正文字体的大小比例，字距和行距，使文稿的外观形态尽可能清晰、端庄地展示在读者面前。

最后，再将誊清文稿复制几个备份留存。

第五节 学术论文的文风和检验

学术论文的文风和检验问题，涉及作者个人的文化涵养、治学态度和思想品质，大凡成熟、严谨的学者，都很注重这一方面。这里所称“文风”，是指学术论文写作的风格和行文造字的作风；所称“检验”，是指学术论文公开之后社会反映和效果的价值考量。

一、学术论文的文风

1. 平易性和深入浅出

学术论文的文风是作者“语言质量”的反映。关于“语言质量”，《论文写作学》有这样的解释：“语言学家喜欢用‘语言质量’指明优质语言要达到的高度。这是指符合一定时代标准语言的正确性，文风健康的准确性，使人听明看懂的明确性，符合逻辑规律和逻辑性，淳美自然的朴实性，有多种语言表达手段的丰富性，没有多余与重复的精练性，不损害健康文意的纯洁性，富有表达力与形象性的生动性以及讲究音律、悦耳动听的谐美性。”[①]这就是说，作为一种用语言文字形式来表述科研成果的优秀论文的“语言质量”应当是优质的，而优质的语言应当具备“文风健康的准确性”、“使人听明看懂的明确性”和“淳美自然的朴实性”等特点，若一言以蔽之，即平易、朴实、易读、易解，这是学术论文健康文风的基本标志。然而，并非所有的民族音乐学工作者对此都有正确的认识，在迄今所见的一些民族音乐学论文中，仍有一种“文，以难读为高；论，以难解为上”的玄虚之风存在。它有意无意地违背了上述关于学术论文的“语言质量”“平易性”的原则。把一些浅显的、应当普及的学问和道理，非要写得玄而又玄不可；本已有能表达其学术概念的通用词语可用，却非要重新组合或“创造”一些新词；一些论述本可直畅而朴素地道来，却又非要大括号套小括号然后再加破折号、引号等一大堆符号和“术语”，好像不如此就难于体现其文章“学术”之“高”，不如此就难于表现作者“学问”之“深”，结果使人不知所云、如堕五里

①王吉亮、郑惠卿《论文写作学》，经济科学出版社1993年版，第246页。

雾中，这自然不是学术论文写作应当追求和提倡的文风。

我们应当明白，公布或发表某项学术成果，是为了让更多的人理解和认识你所阐述的理论和见解，以推进学术研究向前发展，因此，一篇优秀的学术论文贵就贵在既要把道理说透，又要使人易读易懂。尽管民族音乐学论文描述的是专业性很强的理论和科研成果，但仍需要写得明白易读，不仅专业的学者、专家能理解，而且具有一定文化知识的读者也能看懂，这样才有可能为人接受，其学问也才可能发扬光大。何况民族音乐学还是一门年轻的理论学科，在发展过程中又有人类学、社会学等诸多学科介入，这就使得相关学者和学习者没有任何理由要把此学科有关理论写得使人望而生畏。古人云："文华者日落；文实者日茂。"[①]从树立健康文风、加强民族音乐学工作责任感的角度考虑，学术论文写作应当以此为训。

①《艺概·文概》。

学术论文的表述要做到在学术上具有深刻的理论性、文风上具有朴实的平易性，最佳表述方式就是"深入浅出"。所谓深入浅出，就是将深刻而奥妙的科学道理，用浅显而易于理解的方式表述出来，让读者在平易的文字叙述之中，明晰其描述真相，领略到理论含义。例如，中国戏曲艺术的"表演程式"这一术语，是一个内涵相当丰富而深刻的戏曲学学术概念，它涵盖了中国戏曲"唱、念、做、打"所有传统表演艺术手段的本质特征，具有文化的、形态的、美学的、象征的诸多品格，不少戏曲理论家都对它进行过解释，这些解释虽多少有些差异，但却很少有人将它说得神秘莫测、玄妙难解。这里，笔者抄录一段戏曲理论家黄克保先生对这一概念的论述：

程式的本意是法式，规程。立一定之准式以为法，谓之程式。

戏曲表演艺术的程式有自己的含义，主要包含两层意思：其一，指它的格律性。在戏曲表演中，一切生活的自然形态，都要按照美的原则予以提炼概括，使之成为节奏鲜明、格律严整的技术格式，唱腔中的曲牌、板式，念白中的散白、韵白，做派中的身段、工架，武打中的各种套子，喜怒哀乐等感情的表现形式等等，无一不是生活中的语言声调和心理、形体表现的格律化。其二，指它的规范性。每一种表演技术格式都是在创造具体形象的过程中形成的，当它形成以后，又可作为旁人效法和进行形象再创造的出发点，并逐渐成为可以泛用于同类剧目或同类人的规范。相传"起霸"这套舞蹈，原是为表现楚霸王项羽披挂出征时的英雄气概而创造的，后来成为表现武将在临战前夕整装待发的通用

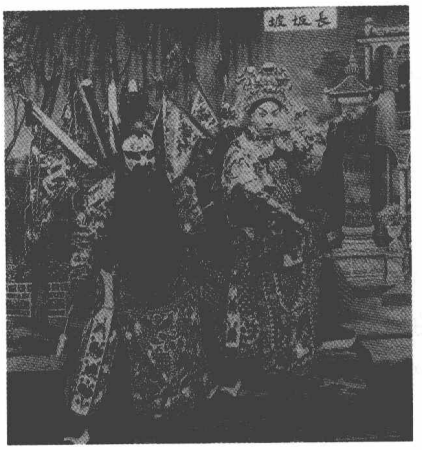


图 50　戏曲表演程式之一:“起霸”(《长坂坡》)

格式(图 50),就是一例。

这段并不太长的论述,先是解释概念,继而论述具体的表演环节,没有玩弄辞藻和时髦术语,而是实实在在地把中国戏曲艺术“表演程式”的内涵和特征,从理论上作了简洁概括。道理说得明白,读来顺畅平易,无任何难懂难解之处。

平易并非简单,用浅显而易于理解的方式表述深邃的理论,需要作者有宽阔的观察视野、丰富的生活积累和厚实的文字功底。只有真正掌握了广博的知识并对社会生活有深刻认识的人,才可能做到写作上游刃有余,浅处见深。清代学者刘熙载说:“后世学子书者,不求诸本领,专尚难字棘句,此乃大误。欲为此体,须是神明过人,穷极精奥,斯能托寓万物,因浅见深,非光不足而强照者所可与也。”[①]此段话,褒贬分明,指出只有知识广博精奥的人才可能在著文时“托寓万物,因浅见深”,若“不求诸本领”,则必然造成文风不正之“大误”。音乐学家蓝玉崧先生在《好学深思,博观约取——寄语青年音乐学者》一文中说:“文病百出词不达意,或文意艰涩不忍卒读,都是不足取的。言之不文,行之不远。美文,应列为音乐学者的一项基本功。但在美文的要求下还应包括深入浅出、朴实真切的文风,哗众取宠故弄玄虚绝不是美。”[②]这段话又从另一角度指出了音乐理论研究的文本成果,要在“美文”基础之上体现出“深入浅出、朴实真切”的文风,要真正做到此点,就需要端正写作理念,进行长期的文字基本功的磨炼。

①《艺概·文概》。

②蓝玉崧《好学深思,博观约取——寄语青年音乐学者》,《中央音乐学院学报》1991 年第 2期。

【关键词链接】

起　霸

起霸,中国传统戏曲表演程式之一。即将帅出场表演的一整套与武场音乐相结合的形体动作套路。“起霸”原为戏曲剧目《千金记》中楚霸王项羽出征垓下之前,整盔束甲的一系列舞蹈表演,显示出霸王非凡的大将气度和气盖山河的英雄气概。后这套表演动作经艺人长期实践和不断提炼,在不同剧目类似场面中将帅出场时广泛套用,遂形成“起霸”这一模式化的戏曲表演程式。

起霸包括“提甲”、“抬腿”、“跨马”、“理袖”、“整冠”、“紧甲”等基本动作。与之配合的音乐主要为“四击头”锣鼓点,节奏威风、激昂,与起霸舞蹈表演相应也颇具程式化特征。起霸自成为戏曲表演程式之后,因剧目不同、表演场面大小不同,其套路使用又各有不同取舍,从而又出现所谓单霸、双霸、正霸、反霸、整霸、半霸、鸳鸯霸等简繁各异的分支类型。

2. 学术争鸣与实事求是

民族音乐学学科及其相关学术研究的成熟与发展,离不开真正的“百花齐放、百家争鸣”的社会文化环境,20 世纪 80 年代初,在中国音乐学界产生的那场关于民族音乐学学科对象、范

围和性质的理论争辩，最终推动了这一学科理论建设的迅速进步，就是最好的例证。

学术争鸣在科学理论界之所以不可避免和需要提倡，是因为人类在探索自然规律、社会规律和文化规律时，总会带有一定局限性，总是不可能在较短时期内顺利地穷尽其本质，学者们的个人研究无论从量的涵盖还是从质的把握来看，也只是对研究对象主体某一方面内容及其规律的认识，因此，任何学术研究都需要经历一个坚持真理、修正错误，在学术争鸣中相互补充、完善、促进的漫长历史发展过程。

要正确开展学术争鸣，首先需要明确学术争鸣的对象在于“学术”，而不在于其他。如果一篇民族音乐学的争鸣文章，不以某个音乐问题研讨为对象，而是将论争的对方个人作为对象进行批判，那么，它不仅不是一篇好的学术论文，而且还涉及该文作者的学风问题。因此，一篇好的学术争鸣文章，无论是文字表述还是内容表达，都应当体现出实事求是的学术风范。只有将学术争论统一在实事求是的基点上，争论各方都采取实事求是的客观态度，学术争鸣才可能沿着正确、健康的方向发展，其结果也才可能在学术上有实质性的突破和进展。要在学术争鸣论文中体现出实事求是的文风和学风，笔者以为，写作时应当注意以下几点：

第一，采取在学术问题上人人平等的科学求实态度。学术论争的焦点，通常都是一些重要而又复杂的学术问题，因而论争双方都要对自己的观点和论点进行充分的思考和研究，确认为是正确的，应当用充分的事实和证据来予以证明。对于对方的观点和论点，则应置于平等的地位去进行客观的分析和认识，凡合理和正确的，都要予以尊重和肯定，要有勇气放弃自己不合理的论述和不正确的意见，在争鸣中表现出虚怀若谷的学者风度。

第二，将争鸣限制在特定的学术范围内去进行讨论。这就是说，不可将学术问题扩大到学术范围以外的领域，更不可在论文中进行人身攻击、无限上纲、乱扣“帽子”，将正常的学术讨论变成一种脱离学术研究本身的口诛笔伐。

第三，语言平和、逻辑严密。学术论争研讨的是科学问题，其科学的阐述完全可以用平和而富于逻辑的语言去进行，大可不必带上强烈的个人感情色彩，采用简单粗暴、嘲弄挖苦的语言或者采用断章取义、强词夺理的方式曲解对方原意，这些都是不好的文风。

说到底，文风也就是学风的表现。凡是文风不好的人，学风多不见好；凡是学风不见好的人，总会在所著论文中冷不防就露出一些文风不正的“马脚”。中国学术界通常都把“学风”视为“学品”，“学品”如“人品”，这是学界常说的话。因此，从“文风”说到“学风”，也就要说到学术道德了。“论”应当有“论德”，“史”也要有“史德”。“史德”一说，早见有近人梁启超先生的专门论述，非常精到，所述也是讲学术一定是实事求是的，具体到所用材料和所论对象上，就是不“夸大”、不“附会”和不“武断”（参见【原文选读】《史德》）。民族音乐学工作者也是做学问的人

群，故应当引以为鉴。

总之，用论文形式参与学术争鸣或解决具体学术问题，是一项严肃的科学研究工作，应坚持实事求是的态度，在陈述中真正体现出作者的真才实学和严谨的治学精神，这样才有利于推动科学事业的健康发展。

【原著选读】

史 德*

由现在讲史德：诸君有功夫，可参看《文史通义》的《史德篇》。实斋以为作史的人，心术应该端正。譬如《魏书》，大众认为秽史，就是因魏收心术不端的原故。又如《左氏春秋》，刘歆批评他“是非不谬于圣人”，就是心术端正的原故。简单说起来，实斋所谓史德，乃是对于过去毫不偏私，善恶褒贬，务求公正。

历代史家对于心术端正一层，大都异常重视。这一点，吾人认为有相当的必要，但尚不足以尽史德的含义。我以为史家第一件道德，莫过于忠实。如何才算忠实？即“对于所叙述的史材料，纯采客观的态度，不丝毫参以自己的意见”便是。例如画一个人，要绝对像那个人。假使把灶下婢画成美人，画虽然美，可惜不是本人的面目。又如做一个地方游记，记的要的确是那个地方。假使写颜子的陋巷，说他陈设美丽，景致清雅，便成了建筑师的计划，不是实地的事物了。

忠实一语，说起来似易。做起来实难。因为凡人都不免有他的主观；这种主观，盘踞意识中甚深，不知不觉便发动起来。虽打主意力求忠实，但是心之所趋，笔之所动，很容易把信仰丧失了。完美的史德，真不容易养成。最常犯的毛病，有下列数种，应当时时注意，极力铲除。

（一）夸大　一个人作一部著作，无论所作的是传记，是记事本末，是方志，或是国史，总有他自己的特别关系。即如替一个人作特别传记，必定对于这个人很信仰，时常想要如何才做得很好。中国人称说孔子，总想象他是无所不知，无所不晓。所以《孔子家语》及其他纬书竟把孔子说成一个神话中的人物了。例如说孔子与颜子在泰山顶上同看吴国城门中的一个人，颜子看得模糊，孔于看得极其清楚。诸如此类，其意思纵使本来不坏，但是绝非事实，只能作为一种神话看待。无论说好说坏，都是容易过分，正如子贡所谓“纣之不善，不如是之

【原著选读】

甚也”。又如地方志，自己是那一省人，因为要发挥爱乡心，往往把那一省说得很好。不过，过分的夸大，结果常引出些无聊的赞美，实际上毫无价值。再如讲中国史，见外国人鄙视中国，心里就老大不愿意，总想设法把中国的优点表彰出来，一个比一个说得更好，结果只养成全国民的不忠实之夸大性。夸大心，人人都有；说好说坏，各人不同。史家尤其难免。自问没有，最好；万一有了，应当设法去掉它。

（二）附会　自己有一种思想，或引古人以为重，或引过去事实以为重，皆是附会。这种方法，很带宣传意味。全不是事实性质。古今史家，皆不能免。例如提倡孝道，把大舜作个榜样，便附会出完廪浚井等等事实来。想提倡夫妇情爱，便附会出杞梁哭夫的事实，一哭会把城墙哭崩了。愈到近代，附会愈多。关于政治方面，如提倡共和政体，就附会到尧舜禅让，说他们的“询于四岳”，就是天下为公，因说我们古代也有共和政治，民主精神。关于社会方面，如提倡共产制度，就附会周初井田，是以八家为井，井九百亩，每家百亩，公田百亩，因说我们古代也讲土地国有，平均劳逸。这种附会，意思本非不善。可惜手段错了。即如尧舜禅让，有没有这回事，尚是问题；勉强牵合到民主政治上去，结果两败俱伤。从事实本身说，失却历史的忠实性；从宣传效力说，容易使听的人误解。曹丕篡汉时，把那鬼混的禅让礼行完之后，他对人说，“舜禹之事，吾知之矣”。假使青年学子误解了尧舜“询于四岳”，以为就是真正共和，也学曹丕一样说，“共和之事，吾知之矣”，那可不糟透了吗？总之，我们若信仰一主义，用任何手段去宣传都可以，但最不可借史事做宣传工具。非惟无益，而又害之。

（三）武断　武断的毛病，人人都知道不应该，可是人人都容易犯。因为历史事实，散亡很多，无论在古代，在近代，都是一样。对于一件事的说明，到了材料不够时，不得不带推想。偶然得到片辞孤证，便很高兴，勉强凑合起来，作为事实。因为材料困难，所以未加审择，专凭主观判断，随便了之。其结果就流为武断了。固然，要作一部历史，绝对不下断案是不行的。断案非论断，乃历史真相。即如尧、舜禅让，究竟有没有这回事，固极难定，但不能不搜集各方面的意见，择善而从，下一个“盖然”的断案。但是不要太爱下断案了。有许多人爱下判断，下得太容易，最易陷于武断：资料和自己脾胃合的，便采用；不合的，复删除；甚至因为资料不足，从事伪造，晚明人犯此毛病最多。如王弇州、杨升庵等皆是。

忠实的史家对于过去事实，十之八九应取存疑的态度。即现代事实，亦大部分应当特别审慎，民国十五年来的事实，算是很容易知道了。但要事事都下断案，我自己就常无把握，即如最近湖北的战事，吴佩孚在汉口，究竟如何措施？为什么失汉阳，为什么失武胜关？若不谨

【原著选读】

慎，遽下断案，或陷于完全错误，亦未可知。又如同学之间，彼此互作传记，要把各人的真性格描写出来，尚不容易；何况古人，何况古代事实呢？所以历史事实，因为种种关系，绝对确实性很难求得的时候，便应采取怀疑态度，或将多方面的异同详略罗列出来。从前司马光作《资治通鉴》，同时就作考异，或并列各说，或推重一家。这是很好的方法。

总而言之，史家道德，应如鉴空衡平，是什么，照出来就是什么，有多重，称出来就有多重，把自己主观意见铲除净尽，把自己性格养成像镜子和天平一样。但这些话，说来虽易，做到真难。我自己会说，自己亦办不到。我的著作，很希望诸君亦用鉴空衡平的态度来批评。

*节选自梁启超《中国历史研究法》，东方出版社1996年版。

二、学术论文的检验

完成并发表了一篇民族音乐学的学术论文，虽然从形式上宣告此项课题研究已告结束，但是，这并不意味着作者个人有关此项课题的学术研究就此终结，因为这一科研成果发表后其效果到底如何，还需要有一个验证过程才能真实地反映出来。尽管一篇学术论文，特别是包括音乐学在内的社会科学性质的学术论文，公布之后并不一定就有“立竿见影”的社会效果和学术反映，但是，观察它的社会效应，了解学术界的评价，无疑是客观检验这篇学术论文质量和水准的一种有效方式，也是作者日后审视先前所持研究思路和研究方法是否行之有效、是否需要做些调整的一种参考。

民族音乐学论文的检验，应当以实践来作为唯一的标准。这一实践标准主要可以从两方面考虑：一是用它的实用效果来作为标准进行检验；二是用对它的学术评价来作为标准进行检验。

1. 实用效果

民族音乐学学术论文的实用效果，是指一篇论文所提供的材料、提出的论点和得出的结论是否已成为其他学术著述、科研设计、理论教学引用或参考的对象，是否已成为某些单位和部门制定某种政策和策略的依据或参考等社会影响。例如吕骥1941年写成的《中国民间音乐研究提纲》，在当时音乐界即产生重要影响，推动了音乐家深入民间音乐生活，学习民间音乐和研究民间音乐的热潮，在其后十余年中，一直是民族民间音乐研究者制定研究计划和策略

的指南，至今在民族音乐学理论和传统音乐研究领域，仍具有可资参考的学术价值；方暨申在20世纪60年代写成的《侗族拦路歌的收集与研究报告》，自发表以来一直是学者再认识、再研究侗族“拦路歌”的重要材料依据，其住居式田野考察方式，也一直是后学同类调查工作的楷模；一些关于古代乐器形制和音律的研究，因提供出科学的乐学和律学数据，从而使古代乐器的复原和再生成为一种可能，曾侯乙编钟的科学复制，即属于这样的典型事例（图51），如此等等，都从社会效应、实践运用方面证实这些学术论文或研究成果，比较充分地发挥出了它们应有的实用价值，从而也可以说它们也都经受住了社会性的历史检验。

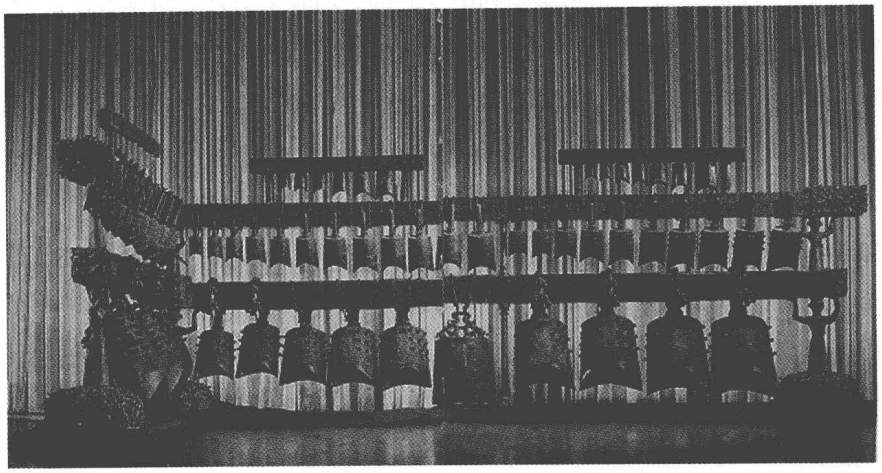


图51　曾侯乙编钟的科学复制

2. 学术评价

民族音乐学论文的学术评价，是指学术界或有关学术单位对某篇论文所作的审视和评估。因此，用学术评价作为标准来检验一篇学术论文，就是要看它在学术界是否因学术性而产生积极影响和得到相应重视。凡是已经得到学术界好评的学术论文，至少可以说明这一研究成果在学术界已经产生一定影响，无论反映这些影响的评论是肯定的还是否定的，作者都应将之作为评价标准来检验所撰论文是否正确或具有何种程度的学术价值。如果多数评论对其研究方法和结论持肯定态度，那么，说明这篇论文基本上是成功的，因而具有一定的学术意义和学术含量。如果有的评论提出不足之处，或提出商榷，作者也应当将之作为一种检验自己论文的意见来加以认真考虑，以推动该项研究继续深入和展开。

研究生毕业阶段撰写的学位论文，按规定都必须经过相应级别的答辩委员会和学位委员会评估，最后才能决定是否可以通过论文答辩和授予学位。由于这些评估不是由个别学者作出而是集中多数学者的意见而共同作出，所以，相对具有较高的学术性和权威性。因此，这些

评估自然应当是论文作者检验自己所撰论文得失的一项重要标准。参加学术研讨会并在会上宣讲自己所撰写的学术论文，是又一种听取学术评价的绝好机会。学术研讨会通常都是同行学者、专家云集的盛会，在会上可以广泛听取意见，相互切磋，对自己所写论文集中地进行一次深入检讨，从而达到发现问题、总结经验和继续进取的目的。

以上所论，仅是论文作者自我检验的一般思路，如果要对包括民族音乐学论文在内的社会科学性质的学术成果进行十分具体、周到的全方位检验，则需要开列出若干细则来逐条进行评价，用定性定量的方式才有可能接近准确的目标。陕西省社会科学院为了接近这一目标，曾经提出过一份“评价细则”，这份细则列举了五部分内容来对社会科学性质的论文进行鉴定，其鉴定内容基本适合民族音乐学论文的具体检验指标，如其中第五部分“研究结论鉴定”和第六部分“影响范围鉴定”，对论文成果的效益和价值，按高低、大小提出若干具体要求，这些要求可以作为民族音乐学论文学术性评估的参考：

研究结论鉴定（原第五部分）

（1）结论有明显科学价值

A.对整个学科体系产生重大影响

一定影响

B.对学科分支产生重大影响

一定影响

C.纠正了某些错误观念

D.开辟了新的研究领域

（2）一般地阐述了自己的学术见解

（3）公认对现实或历史问题做出了新的理论分析，推动了认识深化

（4）对政府决策有参谋作用

A.一般性认定

B.实际被采纳

（5）形成了实际的文化或经济意义

A.一般技术性的

B.实质性的

（6）首次提出了有研究价值的问题

A.重大的

B.一般性的

(7) 给本学科研究提供了准确重要的资料

影响范围鉴定(原第六部分)

(1) 有成熟的论文、专著或研究报告(注:此指大型研究课题)

(2) 公开发行出版

(3) 已被翻译或外文出版

(4) 成果被肯定性引用超过 3 次

(5) 该题目学术报告超过 3 次

可以看出,在以上各项指标中,“研究结论鉴定”的第(4)(5)(7)项和“影响范围鉴定”的第(2)(3)(4)(5)项,属于“实用效果”检验范畴;其余各项则属于“学术评价”范畴。尽管按以上材料所列细则来评价一项社会科学性质的学术成果,还有相当难度,但它所列若干条款、项目,对于民族音乐学论文的写作和检验来说,仍具有一定的参考价值(参见附录六)。

当下国家科研管理部门、各高等院校社会科学各专业和社会科学科研机构(含艺术学),在学术论文质量和水准的检查工作中,一般都使用国家科研管理部门制定的“评估体系”方案或相应制定出大体相同和类似的“评价标准”,专供学者和专家在评阅相关论文时作为评价标尺,如国家科研管理部门制定的《国家社会科学基金项目成果评估指标(论文和论文集)》(以下简称《评估指标》),就属于此方面的代表。

该《评估指标》,将包含艺术学在内的各社会科学领域论文的学术检验,分为 A、B、C、D 四个等级,分别代表优秀、良好、基本合格、不合格四个学术水平层次,并规定从创新程度(理论创新和方法创新)、完备程度(可靠性、逻辑性和规范性)、难易程度(研究难度和资料搜集处理难度)、成果价值(学术价值和社会价值)四个方面,对相关论文来进行检验和评估,最后依据“权重”衡量的总分高低(量化),评定出论文的学术水平等级(参见附录七)。

民族音乐学论文的检验,可以说是一种“研究后”的研究,它应当成为论文撰写者的一种高度自觉的科研行为,因为它从一个侧面反映出一位民族音乐学工作者在学术上的进取精神和求实学风,包含民族音乐学研究在内的所有科学研究,都是一项清苦、复杂而漫长的工作,需要研究者自觉地去进行变革,凡是在学术上能对自己的科研成果不断进行检验而求变革的学者,终会一步步地涉过那深浅莫测的学术之河,到达理想彼岸,登上险峻巍峨的科学高峰。

原版“后记”

从1987年起，因研究生教学的需要，我在中国艺术研究院研究生部开设了“民族音乐学概论”课，随后在十多年的教学实践、实地调查、民族音乐学课题研究的基础上，逐渐形成了一份《民族音乐学概论讲稿》，本书就是在此份讲稿基础上重新修改和补充而完成的一本教科书性质的著作。本书的一些内容，事实上早在1987年前就有了一些设想，并在一些学术场合发表过意见，如1986年5月我应邀在云南省民族艺术研究所作过一次关于“民族音乐的调查与论文撰写”的讲座；后来又在中国音乐学院音乐教育系毕业生撰写学士论文阶段讲过一次“毕业论文的写作”，这些讲座、讲课的发言稿成了今天本书第四章、第七章的基本内容，当然，现在已有了不少的充实和修正。其他的一些内容，则是我陆续发表的研究论文内容的重新审视、梳理和归纳，同时还参考了不少国内外同行专家、学者的著作和意见。

由于考虑到本书的实用性，书末附录了几篇基础知识性质的相关资料，以便让读者能比较方便地使用这些资料、数据。

还需要指出的是，在教学中我面对的主要是来自大专院校、研究部门和文化部门的各届学员，他们对于本书的完成也发挥了积极的催导作用。在教学中，对哪些内容比较满意，认为哪些部分还有欠缺，他们都有反映，这些都是我完善、修正讲稿的一部分依据，“教学相长”确在此发挥了作用。

完成这样一部在我国音乐学界还不多见的著述，总有些力不从心，定会有许多疏漏和错误之处，热忱希望读者能不吝赐教，以利于本书在今后适当的时候再加以更正和修改。

伍国栋

1995年7月于北京

附 录

一、国际音标表

	发音方法 \ 发音部位			唇音		舌尖音			
				双唇	唇齿	齿间	舌尖前	舌尖中	舌尖后
辅音	塞	清	不送气	p				t	t
			送气	p´				t´	t´
		浊	不送气	b				d	ɖ
			送气	b´				d´	ɖ´
	塞擦	清	不送气		pf	tθ	ts		tʂ
			送气		pf´	tθ´	ts´		tʂ´
		浊	不送气		bv	dð	dz		dʐ
			送气		bv´	dð´	dz´		dʐ´
	鼻	浊		m	ɱ			n	ŋ
	颤	浊						r	
	闪	浊				ɩ	ɩ		
	边	浊						I	ʅ
	边擦	清						ɬ	
		浊						ɮ	
	擦	清		ɸ	f	θ	s		ʂ
		浊		β	v	ð	z		ʐ
	半元音	浊		w ɥ	ʊ			ɹ	
元音				圆唇元音			舍尖元音前后		
	高 半高 半低 低			(ɥɥɨu) (øo) (œɔ) (ɐ)			ʅɥ		ʅɥ

续表

	发音方法 \ 发音部位			舌叶音	舌面音			小舌音	喉壁音	喉音
					舌面前	舌面中	舌面后（舌根）			
辅音	塞	清	不送气		ʨ	c	k	q		ʔ
			送气		ʨ´	c´	k´	q´		ʔ´
		浊	不送气		ɟ		g	G		
			送气		ɟ´		g´	G´		
	塞擦	清	不送气	ʧ	ʨ					
			送气	ʧ´	ʨ´					
		浊	不送气	ʤ	ʥ					
			送气	ʤ´	ʥ´					
	鼻	浊			ɲ	ɲ	ŋ	N		
	颤	浊						R		
	闪	浊						R		
	边	浊			ʎ	(ɻ)				
	边擦	清								
		浊								
	擦	清	ʃ	ɕ	S	x	χ	h	h	
		浊	ʒ	ʑ	j	ɣ	ʁ	q	ɦ	
	半元音	浊			j(ɥ)	(w)				
元音					舌面元音前央后					
	高				iy ɨʉ ɯu IY ʊ					
	半高				eø əɵ ɤo E ə					
	半低				ɛ œ ɜ ʌɔ æ a					
	低				a A ɑ o					

二、中国各民族人口分布表①

民 族	人口(单位:万)	分 布 地 区
汉族	115,940	全国各省、市、自治区
满族	1,068.23	主要分布在辽宁、吉林、黑龙江、河北、北京和内蒙古等省、市、自治区
朝鲜族	192.38	吉林、辽宁、黑龙江等省
赫哲族	0.45	黑龙江省
蒙古族	581.39	主要分布在内蒙古自治区和新疆、辽宁、吉林、黑龙江、甘肃、青海等省、自治区
达斡尔族	13.24	内蒙古自治区和黑龙江省
鄂温克族	3.05	内蒙古自治区和黑龙江省
鄂伦春族	0.82	内蒙古自治区和黑龙江省
回族	981.68	主要分布在宁夏回族自治区和甘肃、河南、河北、青海、山东、云南、新疆、北京、天津等省、市、自治区
东乡族	51.38	甘肃省
土族	24.12	青海省
撒拉族	10.45	青海、甘肃等省
保安族	1.65	甘肃省
裕固族	1.37	甘肃省
维吾尔族	839.94	新疆维吾尔自治区
哈萨克族	125.05	新疆维吾尔自治区和甘肃、青海等省
柯尔克孜族	16.08	新疆维吾尔自治区
锡伯族	18.88	新疆维吾尔自治区和辽宁省
塔吉克族	4.10	新疆维吾尔自治区
乌孜别克族	1.24	新疆维吾尔自治区
俄罗斯族	1.56	新疆维吾尔自治区
塔塔尔族	0.49	新疆维吾尔自治区
藏族	541.60	西藏自治区和青海、四川、甘肃、云南等省
门巴族	0.89	西藏自治区
珞巴族	0.29	西藏自治区
羌族	30.61	四川省

①本表人口数来源于2000年第五次全国人口普查统计结果。其中高山族人口仅为大陆居住数,另,台湾约有高山族四十余万。

续表

民　族	人口(单位:万)	分 布 地 区
彝族	776.23	四川、云南、贵州、广西等省、自治区
白族	185.81	云南、湖南省
哈尼族	143.97	云南省
傣族	115.90	云南省
傈僳族	63.49	云南省
佤族	39.66	云南省
拉祜族	45.37	云南省
纳西族	30.88	云南省
景颇族	13.21	云南省
布朗族	9.19	云南省
阿昌族	3.39	云南省
普米族	3.36	云南省
怒族	2.88	云南省
德昂族	1.79	云南省
独龙族	0.74	云南省
基诺族	2.09	云南省
苗族	894.01	贵州、湖南、云南、广西、四川、广东等省、自治区
布依族	894.01	贵州、云南、四川等省
侗族	296.03	贵州、湖南、广西等省、自治区
水族	40.69	贵州、广西等省、自治区
仡佬族	57.94	贵州省
壮族	1,617.88	广西壮族自治区和云南、广东等省
瑶族	263.74	广西、湖南、云南、广东、贵州等省、自治区
仫佬族	20.74	广西壮族自治区
毛南族	10.72	广西壮族自治区
京族	2.25	广西壮族自治区
土家族	802.81	湖南、湖北、四川等省
黎族	124.78	广东省
畲族	70.96	福建、浙江、江西、广东、安徽等省
高山族	0.45	台湾、福建等省
全国总人口	12.9533(亿)	
少数民族人口	10,643(万)	

三、中国各民族语言系属表①

- 中国各民族语言系属
  - 汉藏语系
    - 汉语——汉语共同语。回族、大部分满族通用汉语
    - 壮侗语族
      - 壮傣语支——壮语、布依语、傣语
      - 侗水语支——侗语、水语、仫佬语、毛南语
      - 黎语支——黎语
    - 藏缅语族
      - 藏语支——藏语、羌语、门巴语、珞巴语、嘉绒语
      - 彝语支——彝语、傈僳语、纳西语、白语、拉祜语、哈尼语、基诺语
      - 缅语支——阿昌语、载佤语
      - 景颇语支——景颇语、独龙语
      - 未定语支的语言：普水语、怒语、土家语、登语
    - 苗瑶语族
      - 苗语支——苗语、畲语
      - 瑶语支——瑶语
    - 本语系未定语族的语言——仡佬语
    - 暂归本语系的语言——京语
  - 阿尔泰语系
    - 突厥语族
      - 西匈语支——维吾尔语、哈萨克语、撒拉语、乌孜别克语、塔塔尔语
      - 东匈语支——柯尔克孜语、西部裕固语(尧乎尔)
    - 蒙古语族——蒙古语、达斡尔语、土族语、东乡语、保安语、东部裕固语(恩格尔)
    - 满、通古斯语族
      - 通古斯语支——鄂伦春语、鄂温克语
      - 满语支——满语、锡伯语、赫哲语
    - 暂归本语系的语言——朝鲜语
  - 南亚语系——孟高棉语族——佤德语支——佤语、德昂语、布朗语
  - 南岛语系——印度尼西亚语族——高山语
  - 印欧语系——
    - 斯拉夫语族——东斯拉夫语支——俄罗斯语
    - 伊朗语族——东伊朗语支——塔吉克语

① 关于我国各民族语言的系属,目前有多种分类法,互相间大同小异。本表为其一种。资料来源于《中国少数民族常识》,本书作者略有改动。

四、中国各民族文字类型表

- 中国各民族文字类型
  - 象形文字——纳西族东巴文
  - 汉字及其变体——汉文、方块壮字、方块侗字、水书、白文
  - 音节文字——纳西族哥巴文、彝文
  - 拼音文字
    - 印度字母体系——藏文、傣文
    - 阿拉伯字母体系——老维吾尔文、老哈萨克文以及乌孜别克文、柯尔克孜文、塔塔尔文
    - 回鹘文字母体系——蒙古文、“托忒蒙古文”、锡伯文
    - 朝鲜文字母体系——朝鲜文
    - 拉丁字母体系——壮文、景颇文、拉祜文、佤文、傈僳文、新维吾尔文、新哈萨克文及布依、苗、黎、纳西、侗、哈尼各族的文字方案
    - 斯拉夫字母体系——俄罗斯族的俄文

五、中国民族音乐类型简表五例[①]

例一：中国民间歌曲类型简表

一级分类	二级分类	歌种举例	主要传承地区
号子(劳动歌曲)	工程号子 搬运号子 农事号子 船渔号子 作坊号子 少数民族近似种类	打硪号子 抬木号子 打麦号子 川江号子 打蓝号子 景颇族舂米歌	全国各地
山　歌	田秧山歌 放牧山歌 抒情山歌 少数民族近似种类	薅秧歌 放羊山歌 花儿 蒙古族“长调”	全国各地
小　调	吟唱调 谣曲 时调 少数民族近似种类	摇儿歌 紫竹调 孟姜女调 蒙古族“短调”	全国各地
多声部歌曲	接应式 支声式 主调式 复调式 综合式	川江号子、壮族“双声”、侗族“大歌”、瑶族“蝴蝶歌”、畲族“双音”、高山族“酒歌”、傈僳族“木刮基”、羌族“哈依哈拉”、藏族(阿尔麦)“酒歌”、蒙古族“潮儿音道”等。	汉、壮、瑶、毛难、仫佬、黎、畲、高山、景颇、纳西、彝、白、傈僳、哈尼、佤、拉祜、侗、苗、布依、水、羌、藏、土家、蒙古、朝鲜、维吾尔、柯尔克孜和俄罗斯等族社区。

①本五例简表以笔者新著《中国民族音乐》一书(南京师范大学出版社 2009 年版)中的分类体例为基本构架拟定。其他学者亦有不尽相同的分类体例，读者可与之相互参照和对应。

例二：中国乐器及器乐类型简表

类　别	类　型	乐器、乐种举例	主要传承地区
乐　器	吹奏乐器	笛 箫 唢呐	全国各地
		芦笙	西南少数民族地区
	拉奏乐器	二胡 京胡	全国各地
		马头琴	蒙古族地区
	弹奏乐器	琴 琵琶	全国各地
		热瓦甫 冬不拉	新疆少数民族地区
	打击乐器	扬琴 锣 鼓 板	全国各地
器　乐	弦索乐	弦索十三套	北京
		河南板头曲	河南
		山东碰八板等	山东
	丝竹乐	江南丝竹	江苏南部、上海、浙江北部
		广东音乐	广东
		白沙细乐	云南丽江纳西族地区
	鼓吹乐	河北音乐会	河北
		晋北笙管乐	山西北部、东北部
	吹打乐	十番锣鼓	江苏南部
		浙东锣鼓	浙江东部
		西安鼓乐	陕西西安市
	锣鼓乐	闹年锣鼓	四川
		打溜子	湖南、湖北土家族地区

例三：中国传统歌舞音乐类型简表

类 别	类 型	舞种、作品举例	主要传承地区
舞 歌	秧歌	陕北秧歌	陕西北部
		冀东地秧歌	河北东部唐山一带
		东北大秧歌	辽宁
	采茶歌	赣南茶篮灯	江西赣南地区
		浙江采茶灯	浙江中部地区
		福建采茶灯	福建龙岩地区
	花鼓调	凤阳花鼓	安徽凤阳地区
		湖北三棒鼓	湖北天门等地
	花灯调	弥渡花灯	云南弥渡及周边地区
		秀山花灯	重庆秀山及周边地区
		独山花灯	贵州独山地区
	踏歌	果谐(果卓、歌庄)	西藏、四川、青海藏族地区
		跳脚	云南楚雄州彝族地区
		踩歌堂	侗族南部方言区
舞 乐	鼓舞乐	兰州太平鼓	甘肃兰州、永登、酒泉等地
		安塞腰鼓	陕北安塞县
		铜鼓舞乐	南方苗、壮、瑶、布依、水等民族社区
	芦笙舞乐	苗族踩芦笙	西南各省苗族社区
		彝族“跳笙”	云南彝族腊鲁、车苏人社区
	弦子舞乐	跳乐(跳月)	云南彝族撒尼、阿细人社区
		四弦舞	云南、四川彝族社区
	琵琶舞乐	傈僳族琵琶舞	云南傈僳族社区
		怒族琵琶舞	云南怒族社区
综合歌舞乐	传统综合歌舞乐	囊玛	西藏
		堆谐	西藏
		木卡姆	新疆维吾尔族地区
	新编民族歌舞乐	小型歌舞 仿古乐舞 民族风情乐舞	

例四：中国曲艺音乐类型简表

类　型	曲种举例	主要传承地区
弹词类	苏州弹词	江苏南部、苏州、上海
	扬州弹词	江苏扬州
	长沙弹词	湖南长沙、益阳
	广东木鱼歌	广东珠江三角洲
鼓词类	东北大鼓	辽宁、吉林
	京韵大鼓	北京、天津、河北
	河南坠子	河南
	温州鼓词	浙江温州
牌子曲类	四川清音	四川、重庆
	扬州清曲	江苏扬州
	大调曲子	河南
	常德丝弦	湖南常德
琴书类	山东琴书	山东、北京、天津
	四川扬琴	四川成都
	徐州琴书	江苏北部
少数民族曲艺	单弦	北京、天津、河北
	《格萨尔王》说唱	西藏、青海、四川藏区
	白族大本曲	云南大理

例五：中国戏曲声腔系统简表

类型	剧种、声腔举例	主要传承地区
高腔系统	湘剧高腔	湖南
	川剧高腔	四川、重庆
	婺剧高腔	浙江金华
昆腔系统	昆剧	北京、江苏
梆子腔系统	秦腔	陕西、甘肃
	河北梆子	河北、北京、天津
	豫剧	河南
	绍剧	浙江绍兴、杭州
皮黄腔系统	京剧	北京及其他地区
	徽剧	安徽
	汉剧	湖北、湖南
	粤剧	广东、广西
歌舞腔系统	花鼓戏	湖南、湖北、安徽
	采茶戏	江西、福建
	黄梅戏	安徽
	藏剧	西藏、青海、四川藏区
说唱腔系统	曲剧	北京、天津、河南
	评剧	河北、北京、天津
	沪剧	上海
	越剧	上海、江苏南部、浙江北部
	柳琴戏	山东、江苏

①全文发表于《社会科学评论》1985年第2期。原有"条目指标计分"、"组织领导"、"评价程序步骤"三部分,后两部分略,此仅为第一部分。

六、社会科学成果评价细则·条目指标计分①

陕西省社会科学院科研处

一、科研成果资格鉴定

哲学社会科学成果,是指在广泛占有资料的基础上,以探索未知,增进认识和最终有益于精神生产、物质生产及社会管理为目的,对现实或历史的各类问题,基础学科的重要结论、概念、结构、体系,进行创造性研究之后,所提出的新思想、新结论。形式可为论文、专著、研究报告及实施某种发展的具体结果。

注:

1. 本条所指新思想、新结论系指该成果首次提出的。重复论证并在方法、资料、分析角度上均无创新者,不以研究成果评价。但确证本人在提出该结论前,未获得他人见解者,仍作研究成果评价。

2. 从属系列研究的单项成果,也可作独立成果进行评价;跨年度研究项目的单元性工作,若不能体现本条目要求的,不作成果计评。

3. 受托服从于某项研究的翻译成果,与该研究成果一起评价,编译文根据译者所加个人见解质量评价。

二、选题水平鉴定

(1)国家级计划课题(17分)

(2)省级计划课题(17分)

(3)实际工作部门或企业委托课题(7分)

(4)研究员级建议课题(8分)

(5)自选课题:有重大基础理论意义(4分); 有重大应用意义(4分)

注:

属于(3)(4)项的课题,必须是已经列入所、室研究计划或经所、室负责人批准的方可成立,未列入所室研究计划,亦未被所长、室主任批准者,按(5)项计评。列入院级计划的,按(2)项计评。

三、资料水平鉴定

(1)做过调查,充分使用了第一手资料(8分)

(2)论著中提供了新发掘的基础资料(8分)

(3)对原有资料有所认识(4分)

(4)采用了新的资料组合,提高了论证能力(4分)

(5)有专题外文资料(3分)

(6)资料使用准确(2分);有错(-2分)

注:

(1)(2)条中的"基础资料",系指有被广泛使用意义的统计数字和事实。(2)(4)条中"新的资料组合",系指对习惯使用资料做了重要的结构变化,形成了新的证明意义。

四、研究方法鉴定

(1)在广泛调研之后,有可显示资料分析过程(2分)

(2)有完整的研究进度方案(2分)

(3)使用了较新的研究方法(2分)

(4)注意了相邻学科或课题的进展(2分)

(5)重视协作(2分)

五、研究结论鉴定

(1)结论有明显科学价值

A. 对整个学科体系产生重大影响(51分)

一定影响(20分)

B. 对学科分支产生重大影响(30分)

一定影响(16分)

C. 纠正了某错误观念(16分)

D. 开辟了新的研究领域(51分)

(2)一般地阐述了自己的学术见解(10分)

(3)公认对现实或历史问题做出了新的理论分析,推进了认识深化(30分)

(4)对政府决策有参谋作用

A. 一般性认定(20分)

B. 实际采纳(51分)

(5)形成了实际的文化或经济意义

A. 一般技术性的(20分)

B. 实质性的(51分)

(6)首次提出了有研究价值的新问题

A. 重大的(30分)

B. 一般性的(10分)

(7)给本学科研究提供了准确重要的资料(28分)

六、影响范围鉴定

(1)有成熟的论文、专著或研究报告(3分)

(2)公开发行出版(2分)

(3)已被翻译或外文出版(2分)

(4)成果被肯定性引用超过3次(1分),5次(5分),10次(8分)

(5)该题目学术报告超过3次(1分)

七、其　他

(1)A. 文字通畅、准确、洗练(1分),反之(-1分);

B. 结构严谨(1分),反之(-1分);

C. 无常识性错误(1分),反之(-1分);

(2)尊重他人研究成果(1分),反之(-5分)

(3)未影响集体项目(1分),反之(-5分)

注:

1. 所有论文必须满足第一条目要求后,方可进入计分评价。

2. 各指标计分只表明指标间比重关系,不代表具体计量。

3.《细则》使用"评价"一词,同时包括"资格鉴定"。不符合《细则》资格条目要求,即未取得科研成果资格者,不按《细则》评价。但本《细则》不因此否定该成果其他性质的价值。

七、国家社会科学基金项目成果评估指标
（论文和论文集类）

指标		权重	A 级	B 级	C 级	D 级
创新程度	理论创新 方法创新	3.5	具备下列任何一项即可： 1. 提出新的重要理论观点，研究取得突破性进展； 2. 提出新的研究方法，使研究取得突破性进展； 3. 通过新的论证，丰富和完善了某种学说或重要理论观点，使研究取得突破性进展； 4. 对重要领域或重要问题作出新的系统分析和概括，得出新的认识。	具备下列任何一项即可： 1. 提出新的理论观点，研究有所深入； 2. 运用新的研究方法，使研究有所深入； 3. 通过新的论证，丰富和完善了某种重要理论观点； 4. 对重要领域中的某一问题作出新的较系统的分析和概括。	具备下列任何一项即可： 1. 提出具有启发性的见解； 2. 使用新的研究方法，做出有新意的解释； 3. 通过新的论证，得出具有启发性的新认识； 4. 对某领域的某一问题作出新的分析和概括。	缺乏深入研究，新意很少。
			10 9	8 7	6 5	4 3 2 1
完备程度	可靠性	1.0	理论前提科学，资料准确充实，研究方法科学适当。	理论前提科学，资料、研究方法等个别方面有欠缺。	理论前提科学，在资料、研究方法等某些方面有欠缺。	理论前提、资料、研究方法等方面有严重欠缺。
			10 9	8 7	6 5	4 3 2 1
	逻辑性	1.5	概念明确，逻辑严密。	主要概念明确，合乎逻辑。	主要概念较明确，条理清晰。	概念不明确，条理欠清楚或逻辑混乱。
			10 9	8 7	6 5	4 3 2 1

续表

	规范性	0.5	引证规范，所有引用资料、观点来源清楚。	引证较规范。	引证基本规范。	引证不规范。
			10　9	8　7	6　5	4 3 2 1
难易程度	研究难度	1.0	问题十分复杂；或理论难点多；或学科基础薄弱。	问题复杂；或有理论难度；或学科基础较薄弱。	问题较复杂，有一定难度。	难度很小。
			10　9	8　7	6　5	4 3 2 1
	资料搜集处理难度	1.0	资料的搜集与处理难度很大。	资料的搜集与处理有难度。	资料的搜集与处理难度不大。	难度很小。
			10　9	8　7	6　5	4 3 2 1
成果价值	学术价值 社会价值	1.5	具备以下任何一项即可： 1. 对解决重大理论或现实问题有推动作用； 2. 对学科发展有奠基作用。	具备以下任何一项即可： 1. 对解决重要理论或现实问题有推动作用； 2. 对学科发展有促进作用。	对解决理论或现实中的一般性问题有推动作用。	对学术研究或社会发展作用很小。
			10　9	8　7	6　5	4 3 2 1

参考文献

一、著　述

马克思《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，中国科学院历史研究所译，人民文学出版社 1965 年版。

马文·哈里斯《文化人类学》，李培莱、高地译，东方出版社 1988 年版。

威廉·A.哈维兰《文化人类学》，瞿铁鹏、张钰译，上海社会科学院出版社 2006 年版。

阿尔夫雷德·赫特纳《地理学》，王兰生译，商务印书馆 1983 年版。

R.M.基辛《当代文化人类学》，陈其华译，台湾巨流图书公司 1980 年版。

A.R.拉德克利夫－布朗《社会人类学方法》，夏建中译著，山东人民出版社 1988 年版

C.恩伯、M.恩伯《文化的变异——现代文化人类学通论》，杜杉杉译，辽宁人民出版社 1988 年版。

鲁思·本尼迪克特《菊花与刀——日本文化的诸模式》，孙志民等译，浙江人民出版社 1987 年版。

鲁思·本尼迪克特《文化模式》，张燕、傅铿译，浙江人民出版社 1987 年版。

罗伯特·F.墨菲《文化与社会人类学引论》，王卓君、吕迺基译，商务印书馆 1991 年版。

克利福德·格尔茨《文化的解释》，韩莉译，译林出版社 1999 版。

保罗·霍金斯主编《影视人类学原理》，王筑生、杨慧、蔡家麒等译，云南大学出版社 2007 年版。

杨堃《民族学概论》，中国社会科学出版社 1984 年版。

林耀华主编《民族学通论》，中央民族学院出版社 1990 年版。

杨堃《民族学调查方法》，中国社会科学出版社 1992 年版。

宋蜀华、白振声《民族学理论与方法》，中央民族大学出版社 1998 年版。

周德民等《社会调查原理与方法》，中南大学出版社 2006 年版。

汪宁生《文化人类学调查——正确认识社会的方法》，文物出版社 1996 年版。

艾尔·巴比《社会研究方法》,李银河译,四川人民出版社 1987 年版。

张紫晨《中国民俗与民俗学》,浙江人民出版社 1985 年版。

乌丙安《中国民俗学》,辽宁大学出版社 1985 年版。

凌纯声《松花江下游的赫哲族(上、下)》,国立中央研究院历史语言研究所单刊甲种之十四,国立中央研究院历史语言研究所 1934 年印。

乔健、刘贯文、李天生《乐户:田野调查与历史追踪》,江西人民出版社 2002 年版。

社会调查原理与方法编委会《社会调查原理与方法》,中国社会科学出版社 2003 年版。

弗朗兹·博厄斯《原始艺术》,金辉译,上海文艺出版社 1989 年版。

V.C.奥尔德里奇《艺术哲学》,程孟辉译,中国社会科学出版社 1986 年版。

柯达伊《论匈牙利民间音乐》,廖乃雄译,人民音乐出版社 1964 年版。

布鲁诺·纳特尔《民族音乐学的理论与方面》,沈信一译,台北书评书目出版社 1964 年版。

埃利斯《论各民族的音阶》,方克、孙玄龄译,中国艺术研究院音乐研究所油印本。

J.H.克瓦本纳·恩凯蒂亚《非洲音乐》,汤亚汀译,人民音乐出版社 1982 年版。

库克·萨克斯《比较音乐学》,林胜仪译,台湾全音乐谱出版社 1984 年版。

B.E.古谢夫《民间文学实习手册》,夏宇继译,中国民间文艺出版社 1985 年版。

巴托克《匈牙利民歌》,金经言译,中国艺术研究院音乐研究所油印本。

德丸吉彦《民族音乐学》,王耀华等译,福建教育出版社 2000 年版。

艾伦·帕·梅里亚姆《音乐人类学》,穆谦译,人民音乐出版社 2010 年版。

陈鸣树《文艺学方法概论》,上海文艺出版社 1991 年版。

俞人豪《音乐学概论》,人民音乐出版社 1997 年版。

郭乃安《音乐学,请把目光投向人》,山东文艺出版社 1998 年版。

南京艺术学院“中国当代音乐学”课题组《中国当代音乐学》,人民音乐出版社 2006 年版。

人民音乐出版社编辑部《民族音乐学》(音乐词典词条汇辑),人民音乐出版社 1988 年版。

董维松、沈洽编《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司 1985 年版。

王光祈《东西乐制之研究》,上海中华书局 1926 年版。

王光祈《东方民族之音乐》,上海中华书局 1929 年版。

上海音乐学院音乐研究所、安徽文学艺术研究所合编《音乐与民族》,1984 年内部铅印本。

中国民间音乐研究会编《民间音乐论文集》,东北书店 1946 年版。

伍国栋《中国民间音乐》,浙江教育出版社 1995 年版。

伍国栋主编《白族音乐志》,文化艺术出版社 1992 年版。

中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》(1992),山东教育出版社 1993 年版。
中国艺术研究院音乐研究所编《民间音乐采访手册》,文化艺术出版社 1986 年版。
苗晶、乔建中《论汉族民歌近似色彩区划分》,文化艺术出版社 1987 年版。
伍国栋编《中国少数民族音乐》,人民音乐出版社 2006 年版。
吕炳川《台湾土著族音乐》,台湾百科文化事业股份有限公司 1982 年版。
刘东升《中国乐器图志》,轻工业出版社 1987 年版。
江明惇《汉族民歌概论》,上海文艺出版社 1982 年版。
中国音乐研究所编《民族音乐概论》,人民音乐出版社 1964 年版。
沈约《宋书·乐志》,苏晋仁、萧炼子校注本,齐鲁书社 1982 年版。
刘熙载《艺概·经义概》,上海古籍出版社 1978 年版。
梁启超《中国历史研究法》,东方出版社 1996 年版。
袁珂《山海经校注》,上海古籍出版社 1980 年版。
方国瑜《云南史料目录概说》(第一册),中华书局 1984 年版。
来新夏主编《方志学概论》,福建人民出版社 1983 年版。
刘昌果、董仲其编《学术论文及其写作》,四川社会科学出版社 1985 年版。
王吉亮、郑惠卿《论文写作学》,经济科学出版社 1993 年版。

二、论　文

希尔恩·拉罗《艺术起源:心理学和社会学的调查》,《当代西方艺术文化学》,北京大学出版社 1988 年版。
艾伦·帕·梅里亚姆《民族音乐学理论研究》,《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司 1985 年版。
蒂莫西·赖斯《关于重建民族音乐学》,汤亚汀译,《中国音乐学》1991 年第 4 期。
沈洽《民族音乐学研究方法导论》,《中国音乐学》1986 年第 1、2、3 期。
乔建中、金经言《关于“Ethnomusicology”中文译名的建议》,《音乐研究》1985 年第 3 期。
乔建中《中国民族音乐十年》,《人民音乐》1990 年第 4 期。
沈洽《民族音乐学十年》,《中国音乐年鉴》(1990)。
伍国栋《从荒芜走向繁茂——少数民族音乐研究四十年》,《中国音乐学》1991 年第 3 期。
刘咸《海南黎人口琴之研究》,《科学》1938 年 22 卷 1—2 合期。
方暨申《侗族拦路歌的收集与研究报告》,《音乐研究》1958 年第 4 期。

乔建中《音地关系探微》,香港《民族音乐研究》1990 年第 2 辑。

伍国栋《白族那马支系音乐及其文化构成透视》,《中央音乐学院学报》1993年第 3 期。

兰克《〈田野作业与研究方法座谈会〉上的发言》,《民间文学论坛》1988 年第 5 期。

杜亚雄《裕固族东部民歌研究》,《甘肃民族研究》1981 创刊号、1982 年第 1、2 期。

郭乃安《试论民间曲调的可塑性》,《音乐研究》1960 年第 2 期。

袁静芳《模式分析与谱系家族梳理——〈料峭〉乐目家族研究之二》,《中央音乐学院学报》1990 年第 2 期。

张兴文《迈向民俗学的影视与民俗研究》,《民俗研究》2007 年第 1 期。

王耀华《日本琉球音乐对中国曲调的受容、变异及其规律》,《中国音乐学》1991 年第2 期。

冯洁轩《论郑卫之音》,《硕士学位论文集·音乐卷》,文化艺术出版社 1987 年版。

王次炤《中国传统音乐文化中的人文精神》,《音乐研究》1991 年第 4 期。

边多《囊玛是宫廷音乐吗?》,《中国音乐学》1990 年第 3 期。

蓝玉菘《好学深思,博观约取——寄语青年音乐学者》,《中央音乐学院学报》1991 年第 2 期。

民族音乐学，是音乐学下属的一门研究世界诸民族传统音乐及其发展类型的理论学科，田野考察是其获得研究材料来源的基本方式。它的主要特征是，将所考察和研究的音乐对象，视为是一种音乐事象，倡导将某一民族现存的传统音乐及其发展类型，置入该民族特定的自然环境和社会文化环境之中，通过对该民族成员（个体或群体）如何根据自身文化传统，去构建、使用、传播和发展这些音乐类型的考察和研究，阐述其有关音乐类型的基本形态特征、生存变异规律和民族文化特质。

定价：49.00元

ISBN 978-7-103-04324-0

9 787103 043240 >

责任编辑：李向颖
整体设计：王　华